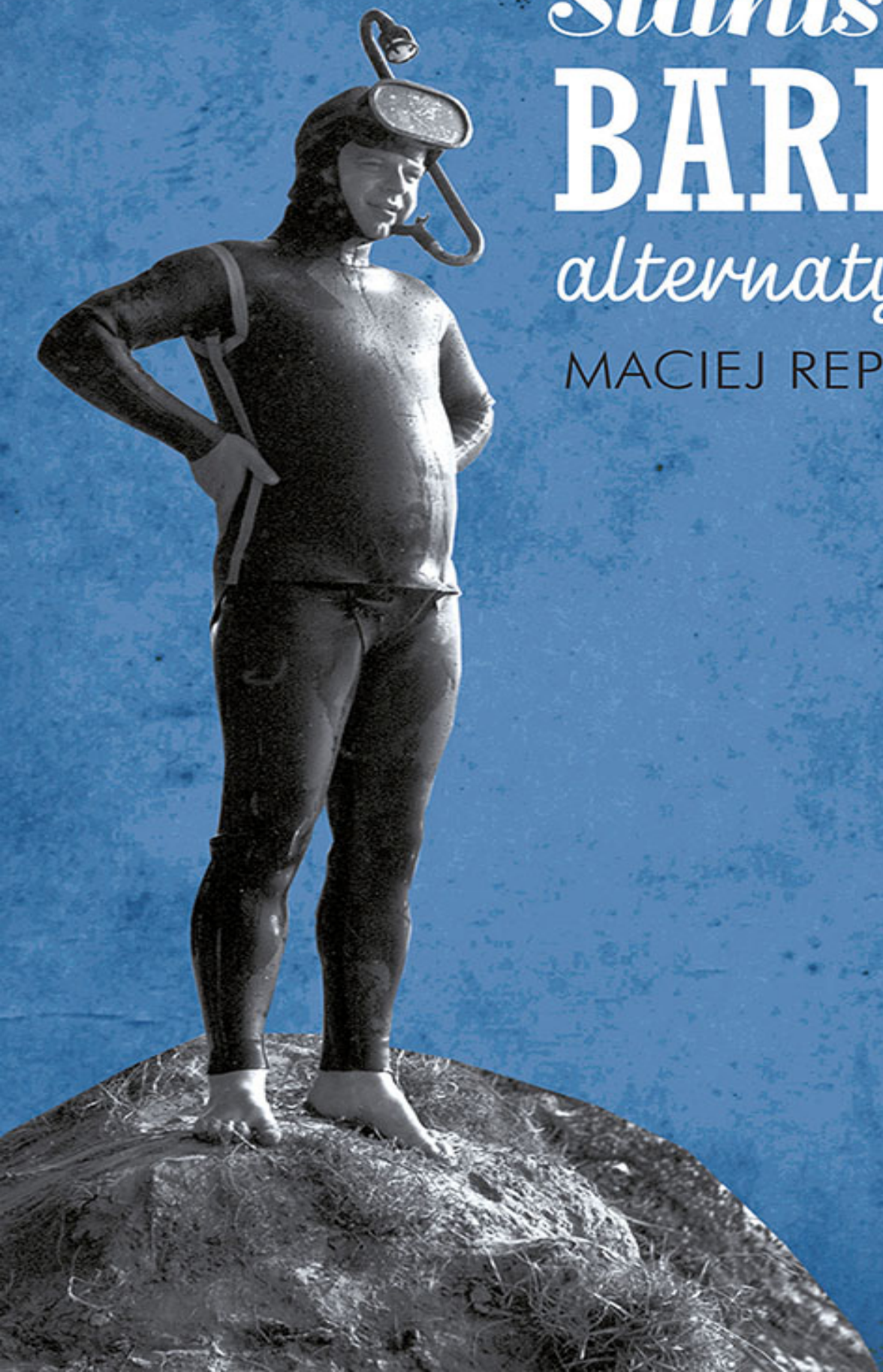
Stanisław BAREJA alternatywnie

MACIEJ REPLEWICZ



ZYSK I S-KA
WYDAWNICTWO

Stanisław BAREJA alternatywnie

MACIEJ REPLEWICZ

ZYSK I S-KA

Maciej Replewicz
Stanisław Bareja alternatywnie

ISBN 978-83-8116-863-2

Copyright © Maciej Replewicz, 2019
All rights reserved

Projekt okładki i stron tytułowych
Agnieszka Herman

Redaktor
Paulina Jeske-Choińska

Łamanie
Teodor Jeske-Choiński

Wydanie 1

Zysk i S-ka Wydawnictwo
ul. Wielka 10, 61-774 Poznań
tel. 61 853 27 51, 61 853 27 67
dział handlowy, tel./faks 61 855 06 90
sklep@zysk.com.pl
www.zysk.com.pl

Wszelkie prawa zastrzeżone. Niniejszy plik jest objęty ochroną prawa autorskiego i zabezpieczony znakiem wodnym (watermark).

Uzyskany dostęp upoważnia wyłącznie do prywatnego użytku. Rozpowszechnianie całości lub fragmentu niniejszej publikacji w jakiejkolwiek postaci bez zgody właściciela praw jest zabronione.

Konwersję do wersji elektronicznej wykonano w Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Portret rodowy

Do formularza paszportowego wpisano: „wzrost — 170 cm, oczy — niebieskie, znaki szczególne — brak”. Imiona to: „Stanisław Sylwester”. W rubryce nazwisko: „Bareja”. W Polsce noszą je 952 osoby. Pojawiało się już w spisie nazwisk spotykanych w XIX wieku, głównie na wschodnim Mazowszu, i tam do dziś występuje najczęściej.

Poza Warszawą jest spotykane głównie w Siedlcach, Mińsku Mazowieckim, Iganiach, Łukowie oraz w znanym z dziesiątego odcinka serialu *Zmiennicy* Skórcu, gdzie nosi je co najmniej 70 osób. Naturalnie nie wszystkie są jego krewnymi. Stanisław Bareja miał jednak świadomość, że właśnie liczący ponad 1100 mieszkańców Skórzec jest miejscem, z którego mogli pochodzić jego przodkowie. W latach 70. i 80., gdy realizował on swoje najbardziej znane filmy, w Polsce żyło co najmniej 5 innych Stanisławów Barejów, urodzonych w 1901, 1923, 1924, 1930 i 1950 roku. O jednym z nich, z zawodu pisarzu, będzie jeszcze mowa. Niewykluczone, że ze Skórca lub okolic Siedlec pochodziła rodzina reżysera lub jego krewni. Jednak z Mazowsza trop wiedzie nas nad Morze Czarne. Ponad wszelką wątpliwość wiemy dziś, że dziadek reżysera, mistrz wędliniarski Jan Bareja oraz jego żona Tekla, z domu Stodulska, pod koniec lat 90. XIX wieku mieszkali w Odessie, wówczas czwartym co do wielkości mieście carskiej Rosji (ob. Ukraina). Ówczesna polska społeczność liczyła ponad 17 tys. osób, czyli ponad 4 procent ludności największego portu nad Morzem Czarnym. Wiemy także, że w 28 listopada 1898 roku w Odessie urodził się Sylwester Kazimierz Bareja, ojciec króla polskiej komedii.

W życiorysie dla Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (1950) Stanisław Bareja pisał:

> Urodziłem się w Warszawie 5 XII 1929 r. Ojciec mój miał do tej pory różne zawody: np. był górnikiem we Francji, posługaczem w cyrku, pomocnikiem chłopa w Niemczech.

17 lipca 1927 roku Sylwester poślubił Stanisławę z domu Chmielarz, jedną z kilku córek Marii z Terleckich (1869–1938).

Po wybuchu rewolucji bolszewickiej w Rosji Barejowie wrócili do Polski, osiedlając się w Warszawie. W latach 30. Jan Bareja był właścicielem budynku przy Madalińskiego 49, gdzie mieściła się znana na Mokotowie wędliniarnia, oraz połączonej z nim dwukondygnacyjnej części mieszkalnej oznaczonej adresem Lewicka 19. Na tzw. hipotecznym planie Warszawy z 1936 roku należąca do Barejów nieruchomość figuruje jako „Mokotów Cecylówka”. Budynki wyburzono i w 1973 roku zbudowano czteropiętrowy blok mieszkalny Madalińskiego 49/51.

Uzyskany w 1930 roku dyplom mistrza wędliniarskiego był dla Sylwestra Barei paszportem do lepszego życia. Z pomocą ojca udało mu się uruchomić własną wędliniarnię, w oficynie przy należącym do niego murowanym, dwukondygnacyjnym domu mieszkalnym przy Sieleckiej 47.

> Zaświadcza się, że Bareja Stanisław Sylwester urodził się w Warszawie dnia piątego grudnia tysiąc dziewięćset dwudziestego dziewiątego, 5 XII 1929 roku, z ojca Sylwestra Kazimierza Barei, z matki Stanisławy Bareja z domu Chmielarz ochrzczony w parafii świętego Bonifacego, 5 stycznia 1930 r.

— czytamy w akcie chrztu reżysera.

Zgodnie z hasłem „Uśmiech naszego dziecka — premią za trud wychowawcy” (*Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*), wdzięczny za rodzicielską miłość mały Staszek uśmiechał się często i radośnie, co wyraźnie widać na najstarszym zachowanym jego zdjęciu. Sylwester Bareja

pracował ciężko, by zapewnić godne warunki życia powiększającej się rodzinie, bo już w dzień po drugich urodzinach Staszka, 6 grudnia 1931 roku, na świat przyszedł Wiesław, zaś 30 marca 1936 roku — Anna Teresa, nazywana przez rodzinę Hanią.

Pod koniec 1937 roku funkcjonał już sklep wędliniarski przy Puławskiej 39 (tel. 422–86). Mokotów był wówczas rozbudowującą się „dzielnicą z ambicjami", gdzie obok odrapanych czynszówek i parterowych biedadomków powstawały kilkupiętrowe budynki mieszkalne o ekskluzywnym charakterze. Motyw wędlin, od pożądanego, lecz nieosiągalnego w PRL baleronu, przez kabanosy i parówki w baraniej kiszce, aż po „ludową" kaszankę będzie obecny w większości filmów Stanisława Barei. Bo w okresie komunizmu, w „gospodarce niedoborów", mięso i wędliny, a raczej ich chroniczny brak na rynku, były tematem stricte politycznym. Tematem zapalnikiem, przyczyną społecznego niezadowolenia. Można przypuszczać, że postać ojca — solidnego, pracowitego rzemieślnika, uwiecznił reżyser w *Misiu* jako Jana Kowalskiego, właściciela polskich delikatesów w Londynie. Sam zagrał jowialnego powiernika sekretów (i dewiz), może nieco zbyt zanadto ufającego Ryszardowi Ochódzkiemu. I być może gdyby nie wybuch wojny, okupacja niemiecka, a później komunizm, wędliniarnia Sylwestra Barei przy Puławskiej wyglądałaby jak mały, lecz obficie zaopatrzony sklep „kochanego pana Jana" przy Battersea Rise 81. Czy w wolnej Polsce stałby się właścicielem sieci sklepów lub przemysłowej wytwórni wędlin? To pozostanie na zawsze w sferze naszych przypuszczeń. Wiemy, że harował ciężko dla szybko powiększającej się rodziny. W 1939 roku kupił najstarszemu synowi rower. Wówczas było to spory wydatek, najtańsze modele kosztowały co najmniej 150 złotych, czyli ponad połowę miesięcznych zarobków urzędnika. W ostatnich miesiącach przed

nadciągającym wojennym kataklizmem Barejowie jeździli na dalekie wycieczki, głównie w południowe rejony Warszawy oraz jej okolic. Z rodzinnych przekazów wynika, że celem ich wypraw były tereny dzisiejszego osiedla Ursynów, czyli ówczesny folwark Imielin, Służew oraz Las Kabacki, Kępa Zawadowska nad Wisłą, a także okolice Wilanowa, Powsina i Konstancina. Ślady rowerowych eskapad sprzed kilku dekad odnajdziemy w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* (scena z „kontrolą" cegły na wywrotkach filmowana na autentycznym placu budowy osiedla Ursynów). W tle widoczne są budynki SGGW, a bliżej drzewa-niedobitki, które przetrwały burzenie zagród folwarku Imielin przez buldożery KBM Południe. Akcja serialu *Alternatywy 4* w całości toczy się na terenie wielkopłytowego osiedla Ursynów. W latach dzieciństwa Barei były to malownicze łąki i pola rozpościerające się aż do Lasu Kabackiego. Warszawiacy traktowali je jak teren niedzielnego wypoczynku, nie przeczuwając nawet, że kiedyś stanie tu 150-tysięczne blokowisko. Ujęcia integracyjnej popijawy — grzybobrania aktywu Spółdzielni im. Borów Tucholskich w *Zmiennikach* kręcono właśnie w Lesie Kabackim, który Bareja znał z czasów dzieciństwa. Dwupasmowa Puławska, którą wielokrotnie poruszała się taksówka 1313, była przed wojną drogą z granitowej kostki, obok której powoli sunęła do Piaseczna i dalej na południe doskonale znana reżyserowi wąskotorowa kolej grójecka. To właśnie tu, na stacji kolejowej w Piasecznie, udającej filmowy Paryżew, w 1957 roku Bareja zagrał fotografa w *Inspekcji pana Anatola*.

Co wiemy o edukacji Stanisława Barei? 1 września 1937 roku rozpoczął naukę w Szkole Powszechnej nr 124 przy ulicy Dolnej 19. Już podczas niemieckiej okupacji kontynuował ją w Szkole Powszechnej nr 121 przy Różanej 22/24.

„Pięć lat wojny, pięć lat okupacji”

Zanim 1 września 1939 roku pierwsze niemieckie bomby spadły na Warszawę, Sylwester Bareja przywiózł do Starostwa Grodzkiego Warszawa-Południe półtorej tony słoniny. Jako szeregowiec WP został zmobilizowany, trafił na front, a następnie dostał się do niemieckiej niewoli. Pierwsza wojenna tragedia dotknęła Barejów 1 listopada 1939 roku. Tego dnia zmarła trzyletnia Anna Teresa Bareja. „W parę dni po zajęciu Warszawy przez Niemców umarła moja siostra, wskutek braku opieki lekarskiej”, wspominał reżyser w pisanym odręcznie życiorysie. Na początku okupacji, jak tysiące Polaków pozbawionych środków do życia, Sylwester Bareja zajmował się handlem, czyli tzw. szmuglem.

Obecnie słowo to ma negatywną konotację, lecz dla cierpiących głód warszawiaków szmuglerzy byli cichymi bohaterami. Uliczni śpiewacy w *Zakazanych piosenkach* (1947) dedykowali im jeden z popularnych utworów, znany w kilku wersjach tekstu:

Na dworze jest mrok,
W pociągu jest tłok,
Zaczyna się więc sielanka.
On objął ją w pół,
Ona gruba jak wół,
Bo pod paltem schowana rąbanka.
Spod serca kap, kap,
Słonina i schab,
Do tego dwa balerony.
Gdy on się zachwyca,
Wypada polędwica,
I boczek nieosolony.

Teraz jest wojna,
Kto handluje, ten żyje.
Jak sprzedam rąbankę,
Słoninę, kaszankę,
To bimbru się też napiję.

Gdy on się przekona,
Czym handluje ona,
To pociąg na stacji staje.
Żandarmy wsiadają,
I wszystko wygrużają,
Co tylko im się daje.
Ten szuka w kieszeni,
Ten szuka na ziemi,
A inny po paczkach szpera.
Zabrali słoninę,
Rąbankę, kaszankę,
Niech weźmie ich jasna cholera.

Teraz jest wojna,
Kto handluje, ten żyje.
Jak sprzedam rąbankę,
Słoninę kaszankę,
To bimbru się też napiję.

W *Misiu* aktorzy Teatru Dwójkąt śpiewają okupacyjną piosenkę: *Siekiera, motyka, bimbru szklanka, w nocy nalot, w dzień łapanka*. Dziś wiemy, że jej słowa napisała Anna Jachinia w 1942 roku, przez lata utwór był anonimowy.

Motyw mięsa oraz wędlin pojawiał się często w komediach Barei. Koniec wojny nie oznaczał końca problemów z zaopatrzeniem. Mechanizmy reglamentacji i czarnego rynku z lat okupacji funkcjonały do końca PRL. Akceptowanego powszechnie „szmuglera” zastąpił

napiętnowany przez komunistyczną propagandę „spekulant”. W *Misiu* handlarka mięsem opowiada sekretarce w komendzie MO: „Na Centralnym strach jak łapią!”. Jak „za okupacji”, również i w stanie wojennym mieszkańcy bloku przy Alternatywy 4 byli zaopatrywani w mięso i wędliny przemycone przez Teklę Wagner ze wsi.

W życiorysie Stanisław Bareja tak opisał lata wojny:

> Ojciec zarabiał wtedy na dom przy pomocy drobnego handlu, tzw. szmuglu. Potem handlował przez pewien czas końmi, a na koniec zaczął wyrabiać wędliny w jakiejś wsi pod Sandomierzem. Myśmy z matką mieszkali na Mokotowie Dolnym (…).

Ciężar utrzymania domu oraz wychowania synów spadł na Stanisławę.

W pobliżu Sieleckiej były miejsca, które Polacy omijali z daleka. Park Łazienkowski zamknięto dla Polaków. Na kratach ogrodzenia zamocowano tabliczki z napisem *Eintritt Verboten! Nur fur Deutsche*. Przedwojenne koszary 1. Dywizjonu Artylerii Konnej na Podchorążych, zajęte przez SS, pełniły funkcję tymczasowego obozu dla osób schwytanych w łapankach. Większe mieszkania i luksusowe apartamenty w budowanych tuż przed wojną kamienicach zajęli Niemcy i volksdeutsche. Okupant zmienił nazwy okolicznych ulic, które nawiązywały do polskiej historii. Pobliską „29 listopada” przerobiono na „Husarenstrasse”, a Stępińską na „Karpathenstrasse”.

W czerwcu 1943 roku Staszek ukończył 7-klasową Szkołę Powszechną nr 121 z wyróżnieniem. Po wybuchu wojny z Sowietami budynek zajęli esesmani, więc z Różanej przeniesiono ją na Polną. Przed wrześniem 1939 roku planowano tam budowę reprezentacyjnej alei Marszałka Piłsudskiego i tak też warszawiacy, w tym i wychowany w szacunku do niego Staszek Bareja, ją nazywali. Plan zrealizowano po wojnie, lecz komuniści nadali jej nazwę „Armii Ludowej”. Warto zwrócić uwagę, iż w maju 1950 roku

Bareja w swoim życiorysie pisze: „(…) chodziliśmy do szkoły nr 121 przy ul. Piłsudskiego”! Niewielu miało wtedy odwagę, by w mrocznych czasach szalejącego stalinizmu wymieniać nazwisko szanowanego Marszałka, tak bardzo znienawidzonego przez komunistów.

Powstanie Warszawskie

We wrześniu 1943 roku przyszły reżyser trafił do „szkoły elektrycznej przy Śniadeckich”.

W jednym z kilku życiorysów czytamy: „przerobiłem w domu kurs I gimnazjalnej i i zdałem jako ekstern do II klasy III Miejskiego Gimnazjum Elektrycznego”.

Bareja, który na szczęście dla polskiego filmu specjalistą od prądu stałego nie został, często wracał z kamerą w miejsca swojej młodości. Na planie serialu *Alternatywy 4* ulica Śniadeckich stała się miejscem samochodowo-dźwigowego konfliktu pomiędzy Kołkiem a Kotkiem.

Wakacje 1944 roku Bareja wraz z bratem spędził na koloniach letnich Rady Głównej Opiekuńczej prowadzonych przez Zgromadzenie Sióstr Urszulanek w Milanówku. Tam zastał go wybuch Powstania Warszawskiego.

Piętnastoletni Staszek i jego młodszy brat Wiesio planowali przebić się do walczącego miasta. Z bronią przyjmie ich przecież każdy powstańczy oddział, przymykając oko na przedpoborowy wiek. Wkrótce nadarza się okazja. W budynku obok, tuż za ogrodzeniem, kwateruje oddział Wehrmachtu, są też przychylni Polakom Węgrzy. Mimo zbliżającego się frontu żołnierze są rozluźnieni, pozostawiają broń bez opieki. Rodzeństwo obserwuje oksydowane lufy mauserów i MPi 40. Starszy z braci wspina się na ogrodzenie, kilka metrów i zdobędzie broń! Młodszy stoi obok, „na czatach”. Broń wydaje się w zasięgu ręki, gdy nagle z tyłu słychać krzyk matki: „Staszek, natychmiast wracaj!”.

Interwencja pokrzyżowała romantyczno-samobójcze plany Staszka,

zapewne ratując mu życie. Nastolatkowie z bronią mieli niewielkie szanse na przebicie się do walczącej Warszawy. Od zachodu otaczał ją kordon jednostek SS, Schutzpolizei i własowcy, którzy schwytanych do niewoli „Polnische Banditen” mordowali na miejscu. W życiorysie dla WSF czytamy: „U tych zakonnic skończyłem 3 kl. gimnazjalną”. W Milanówku rodzeństwo z matką doczekało końca wojny

A co działo się na Sieleckiej? Samoloty Luftwaffe atakowały pozycje powstańców, masakrując przy okazji ludność cywilną. W nocy z 26 na 27 sierpnia Kompania AK „Krawiec” z pułku „Baszta” nacierała na koszary na Podchorążych. Prawdopodobnie wówczas dom nr 47 uległ uszkodzeniu.

Bareja należał do pokolenia zbyt młodego, by walczyć, i zbyt dojrzałego, by nie rozumieć wojennej tragedii. Zdarzało się, że jego rówieśnicy miotali butelki z benzyną lub „filipinki” na niemieckie czołgi albo też byli łącznikami. Jemu nie było dane walczyć i to pozostawiło trwały ślad w psychice reżysera. Miał świadomość-wyrzut, że powstanie przeżył bezpiecznie w Milanówku, gdy inni nastolatkowie walczyli i ginęli.

W środowisku filmowym podobne postawy były dość powszechne. U niektórych w psychice pojawił się tłumiony syndrom partyzanta, powstańca, akowca. W przypadku Stanisława Barei ponad wszelką wątpliwość wiemy, że jego trzej bracia cioteczni służyli w AK. Po 1945 roku komuniści używali całego arsenału czarnej propagandy, by zohydzić Powstanie Warszawskie, żołnierzy AK, rząd londyński, a także II Rzeczpospolitą. Stanisław Bareja był odporny na ideologiczne pranie mózgu, zarówno jako nastolatek, student, jak i jako dojrzały filmowiec. Okupacyjne reminiscencje Barei nie są jednak pełne heroicznych czynów. Jacek Fedorowicz pamięta niezrealizowany scenariusz z lat 60.:

> Staszek chciał zrobić ze mną komedię gagową opowiadającą o człowieku,

który po kapitulacji Powstania Warszawskiego został w mieście. Był już co prawda film *Robinson Warszawski* z Kurnakowiczem w roli głównej, chyba nie wszedł na ekrany z powodów cenzuralnych, w każdym razie Staszka fascynowało pokazanie samotnego faceta (miałem go grać) w zrujnowanym pustym mieście i tu — znów — chciał wykorzystać coś, co istnieje, mianowicie zachowane w latach 60. jeszcze w zaskakująco dobrym stanie (ale już nieużywane po wojnie) tory tramwajowe biegnące od placu Trzech Krzyży w dół ulicy Książęcej. Chciał zrobić scenę, w której ja przypadkiem powoduję szaleńczy kilkusetmetrowy zjazd wagonu tramwajowego Książęcą, będąc oczywiście w tym tramwaju w środku. Scena była bliska memu sercu, bo trzeba trafu, że Książęcą jeździłem czasem tramwajem nr 2 jako dziecko — przed Powstaniem mieszkałem na Powiślu. Ten tramwaj, co się miał wyrwać spod kontroli, to typowy przykład praktycznego myślenia Staszka o filmie.

W *Misiu* statyści w mundurach SS potulnie stoją w kolejce po obiad w filmowym bufecie, całkiem niepodobni do autentycznych, butnych hitlerowców. W tym samym filmie, w scenie, w której Ola Kozeł zapowiada „piosenkę żołnierską”, widzimy inny okupacyjny flashback: uzbrojonych Niemców, warszawski tramwaj i łapankę. Wojennych tropów jest więcej:

Ochódzki: Janek, wiesz, jak było! Była wojna! Pięć lat wojny, pięć lat okupacji…
Hochwander: Dwadzieścia osiem filmów o tym zrobiłem. Robię dwudziesty dziewiąty.

Bareja zbyt dobrze pamiętał wojenną tragedię, by z niej kpić. Ostrze ironii było skierowane w Porębę, Passendorfera, Petelskiego oraz innych „partyjnych” reżyserów, dla których wojna stanowiła pretekst dla „ideologicznie słusznych” filmów, a w rezultacie dla własnej kariery.

Ślady wojny znajdziemy w jednym z dialogów pomiędzy taksówkarzem Lesiakiem a Michalikiem w *Zmiennikach*:

Lesiak: Niemcy nacierali od Muzeum Narodowego i YMCI. Najpierw wyparli nas z willi Pniewskiego, a potem z poselstwa. Pod wieczór opuściliśmy ZUS. To była największa strata.
Michalik: A czemu to?
Lesiak: Bo tam szpital został. Pod wieczór, jak szedłem na kwaterę na Okrąg, to oberwałem w nogę. I tak się skończyło moje wojowanie.

W realizowanej *Symfonii bohaterskiej w dwóch częściach,* znanej jako *Eroica* Andrzeja Munka (cz. I *Scherzo alla Pollaco*) Stanisław Bareja wcielił się w rolę powstańca.

Chłopak w cywilnej koszuli i zdobycznych, esesmańskich spodniach czyta książkę, oparty plecami o kadłub rozbitego tramwaju-barykady. W pewnej chwili odkłada lekturę, chwyta karabin i celuje w intruza: „Stój!”. Cywil to Dzidziuś Górkiewicz (Edward Dziewoński), który przedziera się do sztabu na Mokotowie z tajną misją. Zaalarmowani koledzy odprowadzają go do kwatery powstańczej żandarmerii. Chłopak z karabinem i książką… Możemy sobie wyobrazić, że tak właśnie wyglądałby w sierpniu 1944 roku szeregowiec AK, Stanisław Bareja jako powstaniec.

W ekranizacji powieści Stefana „Wiecha” Wiecheckiego *Cafe pod Minogą* w reżyserii Bronisława Broka (1959) Bareja jako powstaniec, obrońca Starego Miasta, z biało-czerwoną opaską na ramieniu stoi w kolejce do kotła po przydziałową zupę, zapewne pamiętną „plujkę” z rozgotowanego jęczmienia pochodzącego ze zdobytych magazynów browaru Haberbusch i Schiele.

Powrót do ruin

Na początku marca 1945 roku wraz z matką i bratem powrócili do Warszawy.

W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* podczas wizyty Krzakoskiego (Krzysztof Kowalewski) na Węgrzech jego rozmowa z Warszawą zostaje przerwana po uszkodzeniu linii telefonicznej przez kierowcę ciężarówki. Usiłuje się porozumieć z jedną z sekretarek. Słyszy:

> Vihar volt, tuja! Vihar! Az oszlop — ledőlt! Nincsen semmi kapcsolásunk. Warszawa nincsen! Nincsen Varsó! (Była wichura! Wichura! Słupy uszkodzone. Nie mamy połączenia! Warszawy nie ma! Nie ma Warszawy!)

„Co, Warszawa zburzona?” — pytał przerażony dyrektor „Pol-Pimu”, który zrozumiał tylko ostatnie zdanie w języku Petőfiego.

Równie przerażony był przyszły reżyser, gdy wraz matką i bratem szedł wiosną 1945 roku ulicami zrujnowanego w ponad 80 procentach miasta. Wkrótce z okolic Sandomierza powrócił Sylwester, który podjął pracę w zakładzie wędliniarskim ojca.

Staszek kontynuował edukację w III Gimnazjum Miejskim im. H. Kołłątaja. W roku szkolnym 1944/45 nie otrzymał promocji do następnej klasy. Jak wynika ze świadectwa wystawionego 20 lipca 1945 roku, przyczyną była niedostateczna ocena z języka niemieckiego. Stanisław Bareja opanował ten język stopniu dobrym i podczas późniejszych pobytów w NRD i RFN komunikował się sprawnie. Wiadomo również, że w latach 1945–46 uczęszczał do Liceum im. T. Rejtana, które wówczas mieściło się przy Rakowieckiej 23, w budynku pofabrycznym. W ankiecie personalnej dla Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi czytamy, że Stanisław Bareja miał

krótki epizod harcerski: od maja do lipca 1945 roku był zastępowym w ZHP. Znacznie ważniejszy był fakt, że w roku zakończenia wojny po raz pierwszy odwiedził kino — miejsce, które zmieniło całe jego życie. W zrujnowanej Warszawie jako pierwsze uruchomiono kino „Syrena", a 2 kwietnia 1945 roku — „Polonia" (przed wojną „Imperial") przy Marszałkowskiej 56 i tam późniejszy reżyser po raz pierwszy podziwiał dzieła X muzy.

Po wojnie Barejowie nie powrócili już na Sielecką. Przyszły reżyser wraz z rodzicami i rodzeństwem zamieszkał przy ulicy Lewickiej 19, u ciotki, Czesławy Świętochowskiej. Gdy dom przeznaczono do rozbiórki, ciotka w zamian otrzymała niewielkie mieszkanie na parterze jednej z kamienic przy Kwiatowej. Mokotowskie klimaty odnajdziemy w *Brunecie wieczorową porą*:

> Ja widzę, że on cuś pęka, więc ja mu tak: „Pamiętaj, Rysiu, tylko niech cię ktoś ruszy, to cała Kwiatowa i pół Mokotowa pójdzie za tobą"!

W protokole wojennych zniszczeń sporządzonym przez Biuro Odbudowy Stolicy czytamy opis domu Sielecka 47: „budynek murowany, stary, kondygnacje 2, mieszkalny". Stojącą obok wędliniarnię Barejów opisano jako „oficynę, kondygnacji 1, przemysłowa, stan: spalony". W raporcie BOS z sierpnia 1945 roku wnioskowano: „wolnostojący komin przy ścianie szczytowej zagraża budynkowi 49".

Komin wędzarni zakwalifikowano do wyburzenia. Jeszcze 8 lat po wojnie mieszkający wówczas w Jeleniej Górze Sylwester Bareja płacił podatek za zrujnowaną nieruchomość. Na mocy dekretu Bieruta działkę przejął Zarząd Miejski. W latach 60. zabudowano ją blokami spółdzielni „Energetyka", powstał parking strzeżony. Kilka lat temu w południowej części powstał apartamentowiec przy ulicy Gagarina 26.

Wiesio

Jesienią 1946 roku rodzina Barejów przeprowadziła się do Jeleniej Góry. Zamieszkali przy Jana Kasprowicza 2, u zbiegu z ulicą Chrobrego. Trzykondygnacyjny, poniemiecki budynek z ok. 1912 roku wojnę przetrwał w dobrym stanie. Dziś wygląda znacznie gorzej i prawdopodobnie będzie przeznaczony do rozbiórki.

Położone malowniczo na skraju Sudetów miasto miało swój specyficzny klimat, np. tramwaje. Wielu z ok. 30 tys. mieszkańców było związanych zawodowo z licznymi stacjonującymi tam jednostkami Ludowego Wojska Polskiego. Ponadto w mieście znajdowały się zakłady mięsne, gorzelnia Państwowego Monopolu Spirytusowego, a przy ulicy Karola Miarki zakłady włókien sztucznych (od 1951 „Celwiskoza”). Z prywatnego przedsiębiorcy Sylwester Bareja stał się pracownikiem spółdzielni „Jeleń”, by awansować na kierownika w Państwowych Zakładach Przemysłu Mięsnego przy Wincentego Pola 23, przetwórnia ulica Długa 8. Stanisława Bareja znalazła zatrudnienie jako kasjerka w spółdzielni „Spólnota”, później także jako ekspedientka w sklepie. Wakacje w gorące lato 1947 roku mijały beztrosko. Miejsc do pływania, które tak lubił, nie brakowało: Bóbr, Kamienna, poniemieckie baseny. Dziesiątego sierpnia 1947 roku w upalną niedzielę beztroski nastrój wakacji prysł jak mydlana bańka. Sylwester Bareja wraz z synami wyruszyli na wycieczkę do oddalonego o 17 kilometrów wodospadu Podgórna. Górska miejscowość Przesieka w latach 1945–46 nosiła nieoficjalną nazwę Matejkówka: podczas wojny Niemcy przechowywali tam zrabowane obrazy Jana Matejki.

Na łamach magazynu górskiej turystyki „NPM” (6/2017) ekspert Sudetów Tomasz Rzeczycki tak opisał tragiczne wydarzenie:

> Sylwester Bareja, ojciec znanego reżysera, wybrał się tam na letnią wycieczkę ze swoimi synami. Młodszy z nich, Wiesław, zaproponował zrobienie kilku nietypowych zdjęć. Mimo ostrzeżeń wdrapał się na skałkę sterczącą tuż nad wodospadem. Gdy jego brat, Stanisław, szykował aparat fotograficzny, aby mu go podać, skałka obsunęła się wraz z Wiesławem, który wpadł w nurt wody. Ciężko rannego chłopaka wydobyto spod wodospadu i przetransportowano do szpitala w Cieplicach Śląskich-Zdroju. Niestety, kilka godzin po wypadku 16-latek zmarł.

W tekście Rzeczyckiego pojawia się informacja, że zdarzyło się to w „drugiej połowie sierpnia”, lecz z zachowanego aktu zgonu wynika, że stało się to ponad wszelką wątpliwość w niedzielę, 10 sierpnia 1947 roku. Dawny Szpital Miejski przy ulicy Jagiellońskiej 26 w Cieplicach (obecnie leżą one w granicach Jeleniej Góry) nie funkcjonuje od kilkunastu lat. Zachowała się relacja zmarłej kilka lat temu emerytowanej pracownicy, pielęgniarki Marii S. Zapamiętała ona tragiczne wydarzenie wyjątkowo dobrze, bo właśnie na początku sierpnia 1947 roku rozpoczynała swoją pracę w cieplickim szpitalu, były to jej pierwsze dni w nowym zawodzie. Opowiadała ona o „chłopcu lat około 15, którego przyniósł zrozpaczony ojciec z wypadku przy wodospadzie. Miał bardzo rozbitą głowę, nie odzyskał przytomności i zmarł wieczorem tego samego dnia, po kilku godzinach”. Czy Maria S. faktycznie była obecna przy łóżku ciężko rannego Wiesia Barei, czy też opisywała całkiem inną osobę? Śmiertelne wypadki przy sudeckich wodospadach zdarzały się wówczas nawet kilka razy w roku i niestety zdarzają się i obecnie. W sierpniu 1947 roku poza tragicznym upadkiem Wiesia nie odnotowano podobnego incydentu, niewykluczone więc, że Maria S. była faktycznie obecna przy śmierci chłopca.

Dla Staszka śmierć młodszego brata była bez wątpienia ogromną traumą. Z relacji żony i dzieci wynika, że urlopy i wakacje spędzali czas niemal

zawsze nad morzem, jeziorem, konsekwentnie unikając górskich szlaków. Próżno by szukać motywu gór w filmach Barei. Wyjątkiem jest krótka scena w *Brunecie wieczorową porą*, a motyw górala spadającego w przepaść ma w kontekście wypadku brata niepokojącą wymowę.

Kamień z Jeleniej Góry (1946–1949)

W Jeleniej Górze przyszły reżyser, zdeklarowany humanista, trafił do klasy matematyczno-fizycznej w Państwowym Liceum Ogólnokształcącym im. Stefana Żeromskiego przy Kochanowskiego 18. Staszek lubił czytać i prowadził dziennik. Zapisywał tam tytuły przeczytanych książek, a czytał ich naprawdę mnóstwo! Wiele tytułów to klasyka światowej literatury, pozycje historyczne oraz trudna w odbiorze proza przełomu XIX i XX wieku. W dzienniku pojawiły się ślady fascynacji, która wkrótce zmieniła jego życie. To wklejone bilety z seansów w kinach „Marysieńka” i „Lot” oraz teatrów w Jeleniej Górze i Warszawie, do której przyjeżdżał na ferie świąteczne. Obydwa kina zostały uruchomione w 1946 roku. „Lot” przetrwał do dziś przy ulicy Pocztowej 11, „Marysieńkę” zamknięto kilka lat temu. Jakie filmy wówczas pokazywano?

W 1947 roku ze 100 wyświetlanych filmów 34 pochodziły z ZSRR, 6 — z Wielkiej Brytanii, 12 — z Francji. Dwa lata później aż 33 obrazy dostarczył Mosfilm. W innych krajach „demokracji ludowej” wyprodukowano 22, 11 w Francji, 3 — w Wielkiej Brytanii i tylko jeden film pochodził z Hollywood. Przedsiębiorstwo Film Polski sprowadziło także kilka tytułów z Danii i Szwecji. Pod koniec dekady wprowadzano filmy czechosłowackie i węgierskie.

Młodzieńcza fascynacja kinem i teatrem odwróciła uwagę Stanisława od nauki. Z zachowanych luźnych kartek notatnika dowiadujemy się, że od 12 grudnia 1947 przez półtora miesiąca kilkadziesiąt razy odwiedzał salę kinową. Przy niektórych tytułach pojawiają się oceny. Podobne zapiski widzimy przy tytułach sztuk teatralnych, które obejrzał w tym czasie. Angielski dramat *Siódma zasłona* Benneta otrzymał ocenę 4-, Z kolei

obdarzony „szczerością szlachetnej intencji i tendencji społecznej” obraz *Jasne łany* Cękalskiego Bareja ocenił na „cztery z dwoma”.

Podczas ferii świątecznych 1947/48 wraz z rodzicami wyjechał do Warszawy. Pod datą 2 stycznia 1948 znajdujemy lakoniczny zapis *Hamlet*. Spektakl o tragicznych losach duńskiego księcia z Marianem Wyrzykowskim w roli głównej otrzymał najwyższą ocenę. Następnego dnia oglądał ocenioną równie wysoko szekspirowską *Burzę*. W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* Krzakoski ogląda *Otella* w budapeszteńskim teatrze. Jego zachwyt sięga zenitu, gdy tytułowy bohater zaciska palce na szyi Desdemony:

— Giń, nierządnico, nic cię nie ocali.
— Zabij mnie jutro, oszczędź dziś tylko.
— Chcesz się opierać?
— Tylko pół godziny.
— Po dokonaniu skończy się wahanie.
— Niech się pomodlę tylko.
— Już za późno…

Według węgierskiego przekładu (przeł. Károly Szász, wydanie z 1886 roku, Budapeszt) cytowany powyżej fragment V aktu brzmi tak:

Otello: Hah szajha! még szemembe siratod?
Desdemona: Oh férjem űzz el! Oh csak meg ne ölj.
Otello: Meg kell halnod, gyalázatos.
Desdemona: Vagy holnap ölj meg, hagyj élnem ma még!
Otello: Ellenszegülsz?
Desdemona: Egy fél órát csupán!
Otello: Az már lejárt, habozni nincs idő.
Desdemona: Csak addig, míg elmondok egy imát.
Otello: Késő!

Dla dyrektora „Pol-Pimu” wariant „wenecki” to znakomita alternatywa

dla kosztownego procesu rozwodowego. Fascynacja Barei Szekspirem była naprawdę silna. W czwartym odcinku *Zmienników* skacowany Mroczkowski odnajduje zwłoki sąsiadki pływające w wannie jak hamletowska Ofelia w strumieniu.

Dziś, ponad trzy dekady po śmierci króla polskiej komedii, uderza nas niezwykła zbieżność losów: klasyk ze Stratford był przez wielu sobie współczesnych pogardzany, uważany za „artystę dla plebsu". Stanisław Bareja, dziś mistrz gatunku uznawanego w PRL za drugorzędny, na piedestał został wyniesiony dopiero *post mortem*.

Podczas ferii spędzonych w Warszawie oglądał także *Rewizora* Nikołaja Gogola, operetkę Smetany *Sprzedana narzeczona* oraz wystawioną w Teatrze Małym sztukę George'a B. Shawa *Żołnierz i bohater*. Bareja nie był bezkrytycznym widzem. Przy jednej ze sztuk oglądanych w Jeleniej Górze znajdziemy adnotację „sztuka 4-, wykonanie 3".

Jak wielu rówieśników zapragnął zostać marynarzem. Korespondował z jednym żeglarskich tytułów. Chciał zamustrować się na statku lub żaglowcu i wypłynąć w daleki rejs. Podczas wakacji 1948 roku odbył nawet miesięczny kurs pracy morskiej, zaliczony do służby Polsce. Po nim szybko „wyleczył się" ze swoich morskich marzeń. Przyszły reżyser trafił do sekcji bokserskiej miejscowego klubu. Na szczęście dla kości nosa (i polskiego filmu!), nie poszedł w ślady uwielbianego Aleksego Antkiewicza, zwanego Bombardierem z Wybrzeża.

Zamiast bokserskiej gruszki Bareja wybrał basen, stając się jednym z najlepszych pływaków wśród swoich rówieśników. Zamiłowanie do pływania pozostało mu do końca życia. Według licznych relacji był znakomitym, wytrwałym pływakiem, dobrze nurkował. W rozmowie przeprowadzonej na początku 2009 kolega ze studiów w Łodzi Janusz

Wejchert mówił: „Staszek pływał jak ryba, chyba najlepiej z całego naszego roku”.

W roku szkolnym 1948/49 Stanisław Bareja pracował społecznie w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Jeleniej Górze i podobnie jak w przypadku filmów i spektakli, oceniał także przeczytane lektury. Z zachowanych fragmentów zapisków wynika, że w ciągu kilku tygodni na przełomie 1947/48 przeczytał kilkadziesiąt książek! Wśród nich są powieści historyczne *Bolesław Chrobry* Gołubiewa i *Kostka Napierski* Orkana oraz francuska proza: Zola *Germinal*, Gide *Fałszerze* i Giraudoux *Bella*. Na liście lektur znajdują się książki przygodowe: *Pilot gwiaździstego znaku* Meissnera, a także Jules Verne i jego *Straszny wynalazca*. Żelazną pozycją była *Księga dżungli* Kiplinga. W spisie lektur nie brak i poważniejszych tytułów: Balzac *Stracone złudzenia*, Galsworthy *Saga rodu Forsyte’ów* (ocena 5), *Czerwone tarcze* Iwaszkiewicza, Hamsun *Głód*, Undset *Krystyna, córka Lavransa*. Z polskich książek można wymienić *Drugie życie doktora Murka* Dołęgi-Mostowicza oraz… *Zadanie porucznika Kenta* Macieja Słomczyńskiego, znanego jako Joe Alex. Trzydzieści dwa lata później porucznik Kent stanie się hrabią Barrym Kentem, właścicielem tej „zniknięte ostatniej paróweczki”.

W maju 1949 roku Stanisław Bareja stanął przed Państwową Komisją Egzaminacyjną, by zdać egzamin dojrzałości. Z nauki o Polsce i świecie współczesnym otrzymuje ocenę bardzo dobrą. Na maturalnym świadectwie widzimy duży rozrzut ocen. Języki polski, niemiecki, chemia, religia oraz przysposobienie wojskowe — dobra. Stan wiedzy o historii, fizyce i biologii komisja oceniła na dostateczny.

Będąc na studiach filmowych, Bareja wielokrotnie odwiedzał rodziców mieszkających w Jeleniej Górze. Na początku 1977 roku, już po ukończeniu studiów, wraz z operatorem Andrzejem Ramlauem przyjechał

do oddalonych od miasta o 15 kilometrów Pilchowic, by zrobić dokumentację fotograficzną plenerów zapory na rzece Bóbr. Wraz z Jackiem Fedorowiczem planowali wówczas realizację komedii wojennej *Trójka do bicia*. Bareja i Ramlau wykonali serię zdjęć pilchowickiej zapory, jednak scenariusza nigdy nie zrealizowano.

Ukryty talent

Nie sposób pominąć talentu rysunkowego przyszłego króla komedii. Za pomocą kilku, kilkunastu dosłownie kresek potrafił naszkicować niezły satyryczny obrazek, np. zabawną postać. Bez wątpienia posiadał zmysł wyobraźni przestrzennej, widzenia plastycznego. Miało to duży wpływ na jego filmy: dar błyskawicznego i celnego wychwytywania najbardziej charakterystycznych cech postaci, ich syntezy, przetworzenia na prosty zapis rysunkowy godny zawodowych karykaturzystów. Jego rysunki nie były typowymi karykaturami w stylu Edwarda Ałaszewskiego czy Zbigniewa Lengrena. Pochodzące z lat 40. i 50. szkice Barei bliższe były lekkim, pełnym ironii szkicom Mariana Walentynowicza, twórcy przygód Koziołka Matołka. Z tego okresu pochodzi zachowany w rodzinnym archiwum reżysera rysunek ciężarówki jadącej po zygzakowej szosie. Karykaturalnie wydłużona sylwetka samochodu jest elastyczna jak guma, jej obrys idealnie wpisuje się pomiędzy pobocza drogi. Bareja wyprzedził swoją epokę o kilka dekad, stosując znane w Hollywood, a w Polsce wówczas nieznane — storyboardy, szkicowe scenopisy obrazkowe, proste i czytelne wskazówki dla aktorów, operatorów czy innych osób z filmowej ekipy. Aktorzy wspominają, że na kartce potrafił szybko rozrysować daną scenę czy ujęcie, prostym rysunkiem zastąpić setki słów, mentorską tyradę czy powszechną na planie scysję z cyklu „Źle to grasz!”. W wywiadzie („Tygodnik TVP”, 27 maja 2016) żona reżysera Hanna Kotkowska-Bareja wspomina: „Mąż bardzo dobrze rysował. Gdyby zajmował się tym w życiu, też by osiągnął sukces”. Operator Wojciech Jastrzębowski (zm. 2016), który przez kilkanaście lat współpracował z Bareją przy realizacji zdjęć jego późnych filmów i seriali, doceniał rysunkowe umiejętności reżysera:

> Plastyczny talent nie jest warunkiem koniecznym w pracy reżysera, lecz w przypadku Staszka bardzo mu pomógł. Wielu najlepszych reżyserów świetnie rysowało. To dotyczyło także Staszka, który stale coś szkicował na kartkach lub na zwykłych, stołowych serwetkach. Niektórzy mówili „On ciągle coś bazgroli", ale w tych rysunkach widać było pewną kreskę, znakomite oko. Słowo „storyboard" pojawiło się u nas po 1989 roku, a Staszek rozrysowywał niektóre ujęcia już wiele lat wcześniej. Choć i tak precyzyjnie, jasno formułował myśli, mówił bardzo konkretnie, jego rysunki były dla nas pomocne. Miał zmysł rysownika, ale też fantastycznie fotografował. Gdy w 1972 r zaczynałem pracę z nim jako 19-letni fotosista, na planie *Poszukiwany, poszukiwana*, bardzo mi pomagał, wiele się przy nim nauczyłem nie tylko jako operator, ale także jako fotograf.

Najstarsze fotografie autorstwa Stanisława Barei pochodzą z lat 40., z Jeleniej Góry. Wykonywał je prawdopodobnie popularnym wówczas aparatem marki Leica, zapewne był to jeden ze starszych, przedwojennych modeli. Fotografów nazywano dość powszechnie „lejkarzami" i to słowo znajdziemy także we wczesnym scenariuszu *Misia*.

Indeks nr 138, czyli kandydat na operatora

Dla wielu osób zaskoczeniem będzie fakt, że początkowo Bareja był zainteresowany pracą operatora filmowego, nie zaś reżysera. W ankiecie dla WSF pisał:

> Wybieram się do dalszych studiów W.S.F. dlatego, że najbardziej ze wszystkich zawodów podoba mi się praca w filmie. Przekonanie to powziąłem po długiej lekturze czasopism filmowych (…). Z zawodów filmowych najbardziej interesuje mnie operatorka. Kiedy zacząłem chodzić do kina (w r. 1945), najbardziej interesowała mnie technika wykonywania zdjęć trickowych. Zacząłem więc szukać wyjaśnienia zagadki w starych rocznikach „Kina" i nielicznych broszurach o filmie. Później zainteresowałem się samą techniką wykonywania zdjęć: jak travellingiem, zdjęciami panoramicznymi, rozmaitymi planami itp. Dziś zwracam największą uwagę przy oglądaniu filmu na samo piękno zdjęcia, tj. budowę klatki filmowej i oświetlenie. Do tej ewolucji zainteresowań przyczyniły się pisma wydawane przez „Film Polski": „Film", „Gazeta Filmowa", „Kinotechnik". Poza tym staram się zużytkować nabyte przy czytaniu wiadomości, jestem bowiem zapalonym fotoamatorem. Według mnie operator musi posiadać następujące uzdolnienia: poczucie piękna, zdolności rysunkowe, wrażliwość na kolory (…), niepoprzestawanie na dotychczasowych osiągnięciach, a ciągłe szukanie nowych form oraz cierpliwość i szybkość decyzji.

Czerwiec 1949 roku. Świeżo upieczony maturzysta i absolwent jeleniogórskiego liceum jedzie na egzamin wstępny do Wyższej Szkoły Filmowej (obecnie Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi). Trwał właśnie nabór na studia na wydziałach operatorskim i reżyserskim.

W 2009 roku Janusz Weychert wspominał pierwsze spotkanie z Bareją:

> Czerwcowy dzień. Koło murku, nieopodal budynku szkoły stoi chłopak. Podszedłem i spytałem, gdzie składa się dokumenty na studia. Sprawiał wrażenie osoby bardzo sympatycznej.
> — Jestem Staszek Bareja.
> Okazało się, że też zdaje do szkoły filmowej. Szybko stał się moim najlepszym przyjacielem.

W pałacu należącym niegdyś do przemysłowca tekstylnego Oskara Kohna studenci WSF żyli jak w koszarach. Na początku mieszkali po trzydzieści osób w sali. Po kilku miesiącach zbudowano prowizoryczne baraki. Później powstał istniejący do dziś „murowaniec", namiastka prawdziwego akademika.

Na dole znajdowała się stołówka. Pierwsze i drugie piętro przeznaczono na pokoje.

Weychert relacjonował:

> Odliczając krótki sen, cały czas spędzaliśmy razem jak w koszarach. Wykłady. Posiłki. Projekcje filmów. Ponad sto pięćdziesiąt osób w jednym miejscu. Czasem zdarzał się wypad do kawiarni, do centrum.

Warto przypomnieć realia, w jakich przyszło studiować rocznikowi '49. Reżyser Wanda Jakubowska określiła priorytety dla rodzimego kina:

> (…) Obiecujemy, że damy filmy robione z myślą służenia polskiej klasie robotniczej, filmy, które pomogą naszej partii wychować polski naród na budowniczych i bojowników socjalizmu (…) Forma i styl filmu polskiego wynikać musi z nowej, rewolucyjnej treści, podobnie jak to jest w Związku Radzieckim, gdzie sztuka filmowa stoi na najwyższym poziomie, służąc masom ludowym.

Jakubowska napiętnowała „amerykańską szmirę filmową, zalewającą inne kraje tandetą, deprawującą, tumaniącą i ogłupiającą masy pracujące".

W PRL filmowcy mieli stać się „bojownikami na froncie walki ideologicznej”.

Jedynym wzorcem dla polskich filmowców stały się produkcje sowieckiego Mosfilmu. Studenci byli poddani silnej indoktrynacji. Stanisław Bareja okazał się jednak na nią wyjątkowo odporny.

Dwutygodnik „Film” (20/1949) informował: „10 października odbyła się uroczysta inauguracja roku akademickiego w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. W bieżącym roku akademickim szkoła obejmuje już 4 lata studiów, a liczba słuchaczy wynosi ok. 150 osób”.

Po uroczystości student Bareja odebrał indeks z numerem 138.

Studia na wydziale reżyserii trwały pięć lat. Tok nauki był dwustopniowy: pierwsza część studiów była unitarna, wspólna dla wszystkich. Specjalizacja w kierunku reżyserskim zaczynała się dopiero od czwartego roku.

Z rocznika ’49 obok Stanisława Barei wybrało ją 37 studentów, m.in. Tadeusz Chmielewski, Lech Lorentowicz, Janusz Morgenstern i Andrzej Munk.

Październikowy marszobieg studentów łódzkiej uczelni był raczej zbiorową manifestacją „właściwej postawy ideologicznej” niż zaprawą kondycyjną. Bareja wystartował bez entuzjazmu. Trasa długości około sześciu kilometrów wiodła wokół lasu. W połowie dystansu z kolegą odłączyli od grupy. Wystarczyło porozumiewawcze spojrzenie. Ów student nazywał się Jan Łomnicki i pochodził z Podhajec koło Lwowa. Przebiegli las na skróty i niezauważeni dołączyli do środka grupy.

Niegroźny żart nie uszedł uwadze jednego z „kolegów”, który złożył donos. W trybie nadzwyczajnym zwołano zebranie studentów wydziału. Wybryk nagle stał się poważnym występkiem natury politycznej. Student,

który unika marszobiegu to dezerter z frontu ideologicznego! Występek niegodny uczelni!

Z sali rozległy się głosy wzburzonych, żądające relegowania Łomnickiego ze szkoły. Nawet koledzy Morgenstern i Weychert milczeli sparaliżowani strachem. Nagle Bareja wstał i przyznał się do współudziału w „przestępstwie". Zapanowała martwa cisza. W latach stalinowskich denuncjowanie kolegów, znajomych, a nawet członków własnej rodziny nie dziwiło nikogo. Cywilna odwaga niezwykle zdrożała. Każdy, łącznie z aktywistami, mógł popaść w niełaskę i stać się „wrogiem ludu". Bareja, przyznając się do współudziału w „dezercji", uratował Łomnickiego z poważnych opresji. Wina dwóch studentów rozłożyła się na każdego z nich po równo. By przypadkiem nie okazało się, że do „spisku" dołączył trzeci, czwarty lub dziesiąty student, co oznaczałoby „masową dezercję", sprawę… umorzono.

W styczniu 2009 roku Janusz Morgenstern wspominał:

> Staszek zaimponował mi ogromną odwagą i spokojem w trudnej, prawie beznadziejnej sytuacji. Nawet na chwilę nie stracił pogody ducha, choć nikomu nie było wtedy do śmiechu.

„Afera marszobiegowa" zakończyła się naganą. Jednego studenta można było bez trudu usunąć z uczelni. Choćby dla przykładu. Z dwoma było znacznie trudniej. A jeśli mieli utajonych wspólników, którzy biegli po wyznaczonej trasie? Incydent mógł uderzyć w cały wydział i zainteresować śledczych UB ze wszystkimi tego konsekwencjami. W czasie gdy niepoprawny politycznie dowcip opowiedziany niewłaściwej osobie kończył się kilkuletnim wyrokiem, taki scenariusz wydawał się przerażająco realny. Konsekwencje spowodowane „brakiem czujności ideologicznej" ponosił także aktyw. Po raz pierwszy w życiu Bareja stanął

w ostrej kontrze do obowiązującego systemu i narzuconych przez niego zasad. Stanął i …wygrał. Z Łomnickim zostali najlepszymi przyjaciółmi na całe życie. Donosiciel, jak obydwie jego ofiary, stał się znanym i szanowanym powszechnie filmowcem. To była pierwsza próba odwagi.

„Dezerterzy" mieli więcej szczęścia od koleżanki ze studiów, Zofii Dwornik. Podczas spotkania towarzyskiego powiedziała, że ojciec jej zmarł w obozie w Starobielsku, a stryj został zamordowany przez NKWD w Katyniu. Kolega z roku, późniejszy reżyser, Wadim B., który sprowokował ją do wyznań, złożył donos. Miesiąc później do drzwi pokoju w internacie zapukali agenci UB. Jacek Trznadel w *Powrocie rozstrzelanej armii* opisał tragiczne losy studentki:

> Dnia 31 stycznia 1951 r. Sąd Wojewódzki dla m. Łodzi w wydziale IV karnym (…) rozpoznawszy dn. 31 stycznia 1951 roku sprawę DWORNIK Zofii, urodz. 23 IX 1922 r. w Żurawicach pow. Przemyśl, córka Stefana i Marii z d. Rzepeckiej, oskarżonej o to, że: w dniu 17 września 1950 roku w Łodzi rozpowszechniała fałszywe wiadomości o rzekomym braku ze strony Rządu Polski Ludowej troski o poprawę bytu klasy robotniczej, o zbrodni Katyńskiej i o rzekomej agresji w 1939 r. Związku Radzieckiego na Polskę i z mocy art. 22 dekretu z dnia 13 VI 1946 r. (Dz. U. nr 30 poz. 192) (…) oskarżoną Zofię Dwornik uznać winną tego, że w 1950 roku, w Łodzi rozpowszechniała fałszywe wiadomości o rzekomym braku ze strony Rządu Polski Ludowej troski o poprawę bytu klasy robotniczej, o zbrodni Katyńskiej i o rzekomej agresji w 1939 r. Związku Radzieckiego na Polskę (…) skazać ją za to na 1 rok więzienia (…).
>
> Siedziałam od października do stycznia w nie opalanej piwnicy. Jedna ściana całą zimę była oblodzona, a od sufitu mżyło światło żarówki palącej się dzień i noc. Wszystkie ciuchy śmierdziały wilgocią (…) W kwietniu 1951 roku przewieziono mnie z więzienia na ulicy Gdańskiej do obozu dla niskowyrokowych w Głazie. Był to rodzaj PGR-u, gdzie pracowały kryminalistki, a więc złodziejki, prostytutki, bajzelmamy. Gdy przywieziono nasz transport i oddziałowy odczytywał listę, nieopatrznie zapytał, czy to ja

> jestem z wyższej uczelni. W tym środowisku to było coś podejrzanego, prawie jak krwiopijcza burżuazja. Więc kiedy na drugi dzień szukano ochotniczek do rozrzucania gnoju, jedna z proletariuszek wykrzyknęła, że „wyższa uczelnia świetnie się do tego nadaje”. (…) Pozwolono mi zrobić absolutorium, o dyplomie nie było jednak mowy.

Janusz Weychert wspominał:

> Zosię pozbawiono środków do życia. Była zdolną montażystką. W końcu przygarnęła ją Wanda Jakubowska, która autentycznie wierzyła, że komunizm to zbawienie ludzkości. Potrafiła zbeształ za brak wiary w Stalina i partię. Nie zaszkodziła jednak nikomu. Brzydziła się donosami. Wybroniła Zosię przed filmowymi hienami.

Ślady wydarzenia odnajdziemy w serialu *Zmiennicy*, w odcinku *Obywatel Monte Christo*. Nie był to jedyny epizod przyszłych filmowców z bezpieką w tle.

Z monografii *Filmówka — opowieść o łódzkiej szkole filmowej* dowiemy się, że podczas zajęć z fotografii, gdy studenci wyruszyli w miasto z aparatami, Andrzej Strzyżowski zobaczył na ulicy wspaniałą limuzynę. Na kliszy fotograficznej chciał utrwalić słoneczne bliki na czarnym lakierze. Z budynku wybiegło kilku mężczyzn. Pobili go dotkliwie i zawieźli na UB. Tam dowiedział się, że jest amerykańskim szpiegiem. Jego „zbrodnia” polegała na próbie fotografowania samochodu jednego z wysokich oficerów enerdowskiej STASI, który wówczas wizytował Wojewódzki Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Łodzi. Po sześciu tygodniach odzyskał wolność, tracąc zdrowie i wiarę w ustrój.

Po latach, podczas jubileuszu szkoły, były personalny uczelni, etatowy funkcjonariusz UB przyznał, że jego instytucja rozpięła parasol ochronny nad szkołą, przymykając oko na niektóre wybryki adeptów X muzy. Janusz

Morgenstern pamięta, że jego koledzy z innych uczelni opowiadali mu o panującym tam reżimie. Na ich tle łódzka uczelnia mogła uchodzić za oazę wolności.

Drugi raz Bareja stanął murem za Łomnickim, gdy ten po jednej z imprez, dalekich w klimacie i nastroju od spotkań abstynentów, wszedł w konflikt z milicjantami z pobliskiego komisariatu. Zaczęło się niewinnie. Według Janusza Morgensterna Łomnicki wyjął kwiatki z wazoników, które stały na stolikach w kawiarni i wręczył je jednej z obecnych tam dziewcząt. Ktoś zawiadomił milicję, donosząc o „zaborze społecznego mienia". Ścigany przez patrol student ewakuował się z lokalu i …wtargnął na komisariat MO, po czym zabarykadował się tam przed prawowitymi użytkownikami obiektu. Według Kazimierza Kutza wydarzenie miało miejsce w restauracji na dworcu Łódź Fabryczna. Łomnicki miał podrywać dziewczynę siedzącą z oficerem LWP, który zawiadomił milicjantów.

We wspomnianej już monografii o łódzkiej szkole filmowej czytamy:

> — Tak jest, też należę do ZMP, rozumiem — i szybko wyszedł na świeże powietrze. Oprzytomniał trochę, wystraszył i zaczął uciekać. Milicjanci za nim, ale jak to w Łodzi — bramy pozamykane, wszędzie musi być cieć, klucz itd. W końcu trafił na jedne otwarte drzwi, wpadł i… okazało się, że jest na posterunku MO. Bez chwili zastanowienia zamknął się w celi (…) Sprawa stanęła na Radzie Wydziału. Wdała się w to wszystko partia. Odbyło się decydujące zebranie. Łomnicki siedział skruszony. Oskarżyciel z ramienia partii stwierdził, że z takich ludzi jak Łomnicki rekrutują się amerykańscy szpiedzy. Wtedy wstałem i żeby załagodzić sytuację, powiedziałem, że nie ma prawa tak wyrokować o Łomnickim, bo sam jest większym pijakiem. No i w głosowaniu wylaliśmy Janka z ZMP, ale w szkole pozostał.

Kto za? Wszyscy! No, prawie wszyscy… Stanisław Bareja jako jedyny nie poszedł za tłumem i głosował przeciw.

Kto broni wroga, sam wrogiem się staje…

Outsider broniący własnych poglądów. Na początku lat 50. była to postawa ryzykowna. Oprócz Barei i Jana Łomnickiego w „Kolektywie” byli Janusz Wejchert, Janusz Morgenstern i Lech Lorentowicz. Na drugim roku dołączył do nich pochodzący z biednej, kolejarskiej rodziny z Szopienic Kazimierz Kuc, znany pod przybranym w latach 50. nazwiskiem „Kutz”.

Wejchert (2009):

> Kazik był „surowym” chłopakiem z biednej kolejarskiej rodziny. Egzaminy zdał słabo. Przyjęto go jednak, ponieważ na roku był zbyt niski odsetek studentów z rodzin robotniczych i chłopskich. Dokonał niezwykłego wysiłku, nadrabiając materiał. Niezwykle ambitny. Lubił skupiać na sobie uwagę. Niedobór wzrostu nadrabiał temperamentem. Do dziś pozostał mu niewyparzony język. Bareja zaprzyjaźnił się z Kazikiem bardzo szybko. Był ufny i otwarty.

Janek (1929–2002)

Janusz Wejchert wspominał w 2009 roku:

> Po ucieczce z marszobiegu Staszek i Janek Łomnicki stali się najlepszymi przyjaciółmi. To ich bardzo zbliżyło, choć tak bardzo różnili się temperamentem. Staszek — zawsze uśmiechnięty, dziś się mówi „wyluzowany", raczej spokojny, nawet gdy wokół sytuacja była dramatyczna. Janek? No, cóż, był moim dobrym kolegą, ale czasem bywał cholerykiem, poza tym wulkan energii, bystry, inteligentny, ale nie zagrzał długo miejsca. Dziś o nadpobudliwych dzieciach mówi się „ma ADHD", Janek miał coś z takiego nadpobudliwego, trochę niesfornego dziecka. Ale tak w sensie pozytywnym, wszędzie go było pewno. Staszek bardzo dużo czytał, Janek — zwykle wybierał zabawę. No i czasem przy okazji wpadał w tarapaty, z których go wyciągał właśnie Staszek. Pewnie właśnie dlatego tak dobrze się uzupełniali, rozumieli bez słów, wystarczył gest, mrugnięcie okiem i już obydwaj wiedzieli, o co chodzi. Na początku lat 70. miałem okazję pracować z Jankiem przy *Poślizgu*. Powiem tylko, że bywało nerwowo. Ale dodam też, że było kilku reżyserów bardziej nerwowych od Janka!

Tomasz Michalak, o którego „podziemnej" (także dosłownie!) współpracy z królem komedii będzie jeszcze mowa w dalszej części książki, miał dość rzadką okazję pobytu na planie *Misia* Stanisława Barei i serialu *Dom* Jana Łomnickiego. Nie był filmowcem ani aktorem. W sierpniu 2019 roku mówił:

> Bardzo lubiłem Janka Łomnickiego prywatnie, przy kawie. Wspominam go z wielką sympatią, wspaniały sympatyczny człowiek z dużym poczuciem humoru, z dystansem. Ale na planie zachowywał się całkiem inaczej, był wymagający, ale wymagający nerwowo, klął jak szewc, spięci byli i aktorzy, i ekipa z paniami od makijażu włącznie. Kiedyś obsztorcował wózkarza: „Kamera stop!. Ten wózek ma się k…a toczyć, a nie podskakiwać!". Albo

pretensje: „Z czego się pan śmieje? Przecież to będzie widać w kadrze!”. Ze Staszkiem ogromnie się przyjaźnili, tak bardzo różni od siebie. Staszek na planie był okazem absolutnego spokoju i łagodności. Mówił wyraźnie, ale raczej cicho. Inni bywali głośniejsi. Na planie *Misia* słychać było głównie Tyma, a nie Bareję! Gdy ktoś z aktorów się spóźniał, Staszek czekał cierpliwie, bywał lekko zirytowany, ale absolutnie nie podnosił głosu, nie klął, a gdy winowajca wreszcie się pojawiał, nie robił awantur czy wyrzutów. Mówił konkretnie, tylko tyle, ile trzeba, by aktor zorientował się, co i jak zagrać. Dawał ekipie dużo swobody. Jeśli na przykład pojawiały się chmury, mówił: „Przerwa! Przeczekamy to, zaraz wyjdzie słońce”. Jeśli mimo plan był nadal nieoświetlony, mówił do oświetleniowca: „Niech pan troszeczkę tu doświetli, o tak, teraz dobrze!”. Janek Łomnicki reżyserował „siłowo”, Staszek przeciwnie — u niego rządził spokój. Prywatnie byli najlepszymi przyjaciółmi, zawsze nadawali na jednej i tej samej fali.

Może to właśnie tak odmienne temperamenty spowodowały, że filmowe ścieżki Barei i Łomnickiego krzyżowały się niezwykle rzadko. A jednak król komedii zagrał reżysera w czwartym odcinku serialu *Dom*. Z kolei pod koniec czerwca 1985 roku Jan Łomnicki wcielił się w rolę naczelnika w ósmym odcinku *Zmienników*.

Zmarł 18 grudnia 2002 roku.

Janusz (1922–2011)

Janusz Morgenstern był obok Jana Łomnickiego jednym z najlepszych i niezawodnych przyjaciół Stanisława Barei. Poznali się w 1949 roku i w dobrych relacjach pozostali już „dożywotnio”.

W poniedziałkowe przedpołudnie w styczniu 2009 roku zadzwonił telefon. „Pan dyrektor zaprasza na godzinę jedenastą” — mówiła Hanna Bystrowska z sekretariatu Studia Filmowego „Perspektywa”. Ustaliliśmy, że spotkanie z Januszem Morgensternem, szefem „Perspektywy”, potrwa tylko 30 minut.

Używając dzisiejszych określeń, Morgenstern był producentem *Misia*, lecz w 1979 roku nie posługiwano się tym „kapitalistycznym” słowem. Janusz Morgenstern opowiadał mi o jego niezrealizowanej komedii sensacyjnej *Złoto z nieba* z początku lat 80. Ogłoszono stan wojenny i projekt zawieszono. Jak się okazało, na zawsze. Reżyser z żalem stwierdził, że mógłby być to sukces na miarę komedii o prezesie Ochódzkim. Moje nadzieje, że z archiwum „Perspektywy” wydobędziemy nieznane, pożółkłe już dokumenty związane z produkcją *Misia,* okazały się płonne. Niestety, ze względu na brak miejsca do ich przechowywania, dokumentację zniszczono jeszcze w latach 80.

Ustalone pół godziny minęło i choć kalendarz dyrektora był bardzo napięty, nasza rozmowa nie zakończyła się zgodnie z planem. Morgenstern wspominał lata 80. i 70., cofając się we wspomnieniach powoli aż do okresu studiów w Łodzi. Opowiadał o opisanym już incydencie z marszobiegiem i budzącej podziw, niespotykanej w stalinowskich latach cywilnej odwadze Barei. W pewnym momencie zauważyłem, że oczy

Janusza Morgensterna zawilgotniały. Był autentycznie wzruszony, gdy mówił:

> Jak pewnie pan wie, rodziców straciłem w czasie wojny [Dawid i Estera Morgensternowie zostali zamordowani przez Niemców podczas Holokaustu — przyp. aut.]. Nie miałem właściwie nikogo bliskiego. Był kwiecień, chyba 1950 roku, na pewno tuż przed feriami na święta wielkanocne. Koledzy rozjeżdżali się do domów, ja miałem spędzić święta całkiem sam w internacie. Staszek podszedł do mnie i powiedział: „No, pakuj się, musimy zdążyć na pociąg!”. Na początku nic nie rozumiałem. „Pakuj się, jedziemy do mnie, przecież święta idą!”. Byłem kompletnie zaskoczony, zaszokowany. Nie byłem w stanie nic odpowiedzieć. Tamte święta wielkanocne spędziłem w Jeleniej Górze. Rodzice Staszka przyjęli mnie bardzo serdecznie, jak własnego syna. Nigdy nie doświadczyłem czegoś tak bliskiego, ciepła, czułem się jak w rodzinie, przy rodzinnym stole. Jego rodzice rozumieli, co się wtedy wydarzało, o nic mnie nie pytali, nie mówili o wojnie, o tym, co było dla mnie, ale i dla nich tak bolesne. Byli wspaniałymi ludźmi, a ich syn — wspaniałym kolegą i przyjacielem, który nigdy mnie nie zawiódł.

Byłem zaskoczony łzami w oczach znanego reżysera, a przede wszystkim wspomnieniem tak bardzo prywatnym. Nasze spotkanie przedłużyło się do ponad dwóch godzin.

Wybitny reżyser, przyjaciel bohatera tej książki i producent *Misia* Janusz Morgenstern zmarł 6 września 2011 roku.

Bareizm po raz pierwszy

Bareja, Kuc (później Kutz), Lorentowicz, Łomnicki, Morgenstern i Weychert stworzyli według modnego wówczas słowa tzw. „kolektyw”, który także prywatnie okazał się zgraną paczką kolegów. W przyszłości jego członkowie okażą się uznanymi reżyserami. Już na studiach panowała opinia, że „Wielka szóstka” skupia najzdolniejszych studentów na roku.

> Otóż mieliśmy taki pamiętnik, gdzie każdy wpisywał swoje pomysły, uwagi, żarty. Sporo było tam moich wpisów. Ja miałem skłonność do humoru absurdalnego — ten rodzaj żartu nazwano bareizmem. Potem grupa się rozpadła

— mówił Bareja ćwierć wieku później. Termin „bareizm” miał początkowo pozytywne znaczenie. Zmieniło się to kilkanaście lat później za sprawą Kazimierza Kutza.

Janusz Weychert dodaje, że podczas studiów nikt takiego sformułowania nie używał: „Po prostu mówiliśmy: kolejny żart Staszka”.

Koledzy z „Kolektywu”, nazywanego we wspomnieniach Kutza „Wielką szóstką”, czytają hurtowe ilości książek, które kursują na zasadzie „podaj dalej”. Wśród nich Bareja wiedzie prym, zdobywając przedwojenne lektury niemal egzotyczne w dobie socrealizmu. Czyta bardzo dużo.

Weychert wspominał:

> Oszołomił nas tytułami oraz ilością i jakością lektur. Zorientowałem się, że jesteśmy za nim daleko w tyle.

Bareja był częstym gościem Biblioteki im. L. Waryńskiego. Wyklęte przez nową władzę, przedwojenne „Wiadomości Literackie” z tekstami

Tuwima i Słonimskiego było dostępne tylko do celów naukowych. Przy ich lekturze późniejszy twórca *Misia* zetknął się z niepowtarzalnym poczuciem humoru z pogranicza absurdu.

Poza działalnością samokształceniową „Wielka szóstka” chętnie spędza czas tam, gdzie powietrze jest gęste od dymu z papierosów, a kieliszki nigdy nie wysychają.

Bywały głodne dni, gdy w spiżarni zostały tylko ziemniaki i cebula. Potrawę zwaną szumnie „frytami” smażono na łoju z zapasu Kuca i dzielono po równo. Euforia wybuchała, gdy listonosz przynosił długo oczekiwaną paczkę z domu. Po sklepowych ersatzach i wyrobach udających wędlinę kiełbasa i boczek wyrobu Sylwestra Barei nie miały sobie równych. Zawartość przesyłki dzielono na wszystkich mieszkańców pokoju.

Przyszli filmowcy nie wylewali za kołnierz. Niejeden wpadnie w alkoholową otchłań, przegrywając talent i całe życie. Bareja i Weychert komponują receptury trunków, dopasowując je do skromnych budżetów. W ocenie wydziałowych kiperów produkowany w Poznaniu „Wermut owocowy” zmieszany z wódką nie jest szczytem możliwości smakowych. Strzałem w dziesiątkę okazuje się mikstura z ćwiartką spirytusu. Subtelny trunek zwany „siekierą” w krótkim czasie powala każdego. Gdy studenckie kieszenie świecą dziurawym płótnem, sytuację ratuje sprzedaż pustych butelek po uprzednio spożytych trunkach w punkcie skupu przy skrzyżowaniu Sienkiewicza i Głównej. Poza krótkotrwałym szczęściem z paczek menu studentów PWSTiF jest wyjątkowo skromne: marmolada, pasztetowa lub kaszanka, rzadziej jajko, wędlina — tylko od święta. Poza tym nauka, imprezy, imprezy, nauka, sesja.

Pierwsza asysta

Latem 1952 roku Bareja odbył pierwszą z kilku praktyk. Jego pierwszym miejscem pracy była Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie. Według pisanego odręcznie sprawozdania, przydzielono go ekipy reżysera Ludwika Perskiego realizującej pełnometrażowy film dokumentalny *Warszawa*. Zdjęcia rozpoczęły się w połowie lipca.

> (…) pierwsze dwa tygodnie dyktowałem scenopis maszynistce, obliczałem metraż filmu itp. Zajęcie to dało mi dokładną znajomość scenariusza.

Do jego obowiązków należało także wyszukiwanie niektórych obiektów do zdjęć, „objeżdżanie obiektów” przed zdjęciami, „pomoc przy ustawianiu planu”, czyli ustawianie statystów i rekwizytów.

> W zdjęciach łapanych na gorąco moja rola ograniczała się do pomocy operatorowi. Praktykę zakończyłem 1 sierpnia.

Warszawa to 71-minutowy czarno-biały film dokumentalny zrealizowany na taśmie 35 mm. Tematem były wojenne zniszczenia i zbrodnie dokonane przez Niemców w okresie II wojny światowej, a także odbudowa (i rozbudowa) stolicy.

Wspomnianym wyżej operatorem był Sergiusz Sprudin. Stanisław Bareja nie był wymieniony w napisach. Film miał być gotowy w 1953 roku, lecz jeszcze rok później dokręcono ok. 10 minut materiału.

Z zaświadczenia Działu Personalnego PWSF w Łodzi wynika, że kolejna praktyka odbyła się kilka tygodni później. W dokumencie czytamy:

> Ob. Bareja Stanisław, student P.W.S.F., reżyser, odbył praktykę wakacyjną od

9 IX do 28 IX 1952 r. W czasie odbywania praktyki ww. pełnił funkcję as. reżysera.

Opinia zakładu pracy
Koleżeński, aktywny, zdolny, wykazał dużo poświęcenia w pracach organizacyjnych masowych planów zdjęciowych.
Pod względem moralno-politycznym bez zastrzeżeń.
Kierownik Działu Personalnego
/podpis/
Nowiński Jerzy

Kolejną praktykę odbywał Bareja u Wandy Jakubowskiej latem 1953 roku. Z pewnością nie była to asysta przy *Żołnierzu wolności* o gen. Świerczewskim, gdyż film ten wszedł na ekrany 8 maja 1953 roku. „Stała obecność na planie wzbogaciła moje wiadomości” — podsumował odbytą praktykę student z indeksem nr 138.

Powyżej przeciętnej

Wejchert wspominał (2009):

> Staszek miał naprawdę niezłe wyniki, na pewno wykraczał ponad poziom przeciętnego studenta. Pomagało mu w tym jego oczytanie, ale też wrodzona inteligencja, przenikliwość i dociekliwość. Lubił zdobywać wiedzę na dany temat, niezależnie od tego, czy to była konstrukcja kamery Arriflex czy tworzenie scenariusza. Chłonął wiedzę.

Jakim studentem był król komedii? Z kart egzaminacyjnych zachowanych w archiwum łódzkiej uczelni wynika, że z większością przedmiotów radził sobie całkiem dobrze lub bardzo dobrze. Po pierwszym roku, w letniej sesji (maj–czerwiec 1950) dominowały oceny dobre. Taką notę wystawił mu Antoni Bohdziewicz na egzaminie z analizy filmu. Znacznie słabiej wypadł na egzaminie z wiedzy o materiałach światłoczułych u Stanisława Wohla (ocena 3-), lecz już egzamin z fotografii zdał na ocenę dobrą. Witold Dederko sformułował trzy tematy do rozwinięcia przez studentów:

1. Perspektywa w fotografii.
2. Dobór aparatu fotograficznego w zależności od zdjęcia.
3. Kompozycja krajobrazu.

W czerwcu 1951 roku, podczas sesji po drugim roku, teorię dramatu u prof. Skwarczyńskiej oraz historię sztuki zdał na oceny bardzo dobre. Także prof. Toeplitz przyznał mu najwyższą wówczas ocenę za wiedzę o historii filmu.

8 czerwca 1953 roku egzamin ze scenografii u prof. Anatola Radzinowicza zdał na ocenę dobrą, lecz dwa tygodnie później trudny

egzamin sprawdzający wiedzę o historii sztuki u prof. Krystyny Zwolińskiej zaliczył na ocenę bardzo dobrą.

Gdzieś w połowie drogi między obowiązkiem a przyjemnością były wspólne seanse filmowe. Studenci chłonęli dzieła włoskich neorealistów: Rossellini, De Sica, Visconti, filmy francuskie i całą kinematografię ZSRR z *Czapajewem* braci Wasiliewów na czele. Ten ostatni film był oglądany ponad trzydzieści razy. Do gwary studentów weszły złote myśli w rodzaju: *Tisze! Czapajew dumat' budiet!* (Cisza! Czapajew będzie myślał!). W PRL początku lat 50. produkcje z Hollywood były na indeksie. Pierwszy amerykański film pojawił się na ekranach polskich w 1954 roku, po pięcioletniej przerwie. Ulubiony film Barei — amerykańska komedia *Hellzapoppin'* Henry'ego Codmana Pottera (1941) trafiła na ekrany polskich kin dopiero po 21 latach od premiery. Studenci opłacali wódką operatorów na sali projekcyjnej, oglądając „zakazane", amerykańskie filmy nocą. Trafiały się również filmowe perły jak *Obywatel Kane* Wellesa.

Janusz Weychert:

> To było jak objawienie. Ze Staszkiem obejrzeliśmy go dwa razy pod rząd. Przegadaliśmy całą noc, do czwartej nad ranem.

Gdyby Stanisława Bareję zapytać o nazwisko ulubionego wykładowcy, odpowiedź brzmiałaby „Antoni Bohdziewicz". Zaczynał od filmów dokumentalnych. W 1939 roku rozpoczął pracę nad ekranizacją powieści Choromańskiego *Zazdrość i medycyna*, zrealizowanej wiele lat później przez Janusza Majewskiego. Podczas Powstania Warszawskiego dowodził zespołem operatorskim kroniki filmowej Biura Informacji i Propagandy AK. Film można oglądać dziś w Muzeum Powstania Warszawskiego. W łódzkiej uczelni prowadził katedrę reżyserii. Wśród studentów cieszył się wielkim autorytetem. Wykładał realizację i analizę filmową.

Weychert:

> Prócz zasad tworzenia filmu Bohdziewicz uczył nas, jak zrobić film na zamówienie władzy, a jednocześnie zachować twarz i margines niezależności. Jak poruszać się w trudnej rzeczywistości i nie zaprzedać się. Nigdy nie powiedział tego wprost, ale do komunizmu czuł silną awersję. Na drugim roku polecił kilku osobom napisać scenariusz na film o urodzinach Bieruta. Okazało się, że im bardziej „zaangażowana" treść, tym gorsza była forma. Na szczęście żadnego tekstu nie skierowano do realizacji. Innym razem wziął na warsztat sowiecką superprodukcję *Kubańscy kozacy* Pyriewa. Podczas analizy środków artystycznych Bohdziewicz, nie wypowiadając jednego choćby złego słowa, udowodnił nam, że to pospolity kicz, odpowiednik tandetnych amerykańskich *B-Picture*. Staszek wykorzystał tę wiedzę. W swoich filmach, zwłaszcza tych późnych, do perfekcji opanował sztukę operowania ezopowym językiem. Sztukę inteligentnej aluzji, popartej błyskotliwą puentą. Mówienia żartem o sprawach poważnych i omijania cenzorskich pułapek.

Trudnej sztuki relacji władza — reżyser, choć nie tak skutecznie jak Bohdziewicz, uczyła także ideowa komunistka Wanda Jakubowska. Gdy przed realizacją *Ostatniego etapu* Stalin wezwał ją do siebie na przyjacielską rozmowę, natychmiast stała się wyrocznią w środowisku. Jako jedna z nielicznych osób ze szczytu kinematografii potrafiła jednak wykorzystać swój autorytet, by pomóc innym. Także tym, których sponiewierał wymarzony przez nią system.

Drugie sumienie
WG. DRAMATU L.KRUCZKOWSKIEGO "NIEMC

SCENARIUSZ I REALIZACJA
Stanisław Bareja
IV ROK STUDIÓW

Debiut ocalony

Studenci IV roku łódzkiej WSF (we wczesnych latach 50. PWSF) mieli obowiązek realizacji krótkometrażowego filmu — etiudy dla uzyskania absolutorium. Stanisław Bareja jako literacki pierwowzór swojego debiutanckiego filmu wybrał tekst dramatu Leona Kruczkowskiego *Niemcy*, a właściwie jego pierwszy akt. Akcja rozgrywa się w nieokreślonej bliżej małej miejscowości, gdzieś w okupowanej przez hitlerowców Polsce.

Główną postacią *Drugiego sumienia* jest Hoppe, podoficer hitlerowskiej policji porządkowej, a precyzyjnie: żandarm. Funkcjonariusze Gendarmerie stacjonowali w małych miasteczkach poniżej 5 tys. mieszkańców i na wsiach, gdy w większych miastach działali ich odpowiednicy z Schutzpolizei, splamionej krwią tysięcy ofiar niemieckiej policji ochronnej, którą w kontekście okupacji można określić mianem zbrodniarzy pierwszego kontaktu. Zarówno żandarmi, jak i „szupowcy" nosili identyczne jaskrawozielone mundury z brązowymi kołnierzami i mankietami. Dla mieszkańców okupowanej Polski różnice były minimalne. Inny był jedynie kolor obszyć i policyjnego orła w wieńcu laurowym na lewym rękawie bluzy mundurowej, często więc policjantów nazywano żandarmami i na odwrót.

Obydwie formacje działały wyjątkowo brutalnie i przeprowadzały łapanki polskiej ludności. Policjanci i żandarmi wykonywali egzekucje na Polakach i Żydach, popełniając także inne przestępstwa, głównie związane z rabunkiem żywności, odzieży i kosztowności. Również Hoppe musiał brać udział w podobnych akcjach, właśnie pakuje się do rodziny w Rzeszy i do walizki ładuje swoje „zdobycze". Gdy hitlerowiec jest już niemal gotowy do wyjazdu w rodzinne strony, na posterunek wkracza niemiecki

młynarz Schulz ze schwytanym żydowskim dziesięcioletnim chłopcem, Chaimem, uciekinierem z pobliskiego, zlikwidowanego przez Niemców getta. „Dla niemieckiego człowieka sumieniem jest drugi niemiecki człowiek” — słyszymy z ekranu. Zdjęcia do kilkunastominutowej etiudy filmowej wykonał bułgarski student wydziału operatorskiego Borysław Punczew (1928–1998) przy wsparciu Wiesława Zdorta, wykładowcy na łódzkiej PWSFTviT, jednego z najlepszych polskich operatorów, zmarłego w styczniu 2019 roku. Dwadzieścia trzy lata po realizacji opisywanej tu etiudy Bareja i Zdort pracowali przy *Brunecie wieczorową porą*. Asystentką Stanisława Barei była Anna Sokołowska (1933–2016), absolwentka wydziału reżyserii w roku 1956. Złowieszcza rola donosiciela Schulza przypadła Arturowi Młodnickiemu. Dość często był on obsadzany w rolach „szwarccharakterów”, głównie Niemców. Niewykluczone, że i reżyser *Drugiego sumienia* przydzielił mu rolę Schulza, gdyż wcześniej widział aktora w sugestywnej roli oficera SS w *Ostatnim etapie* Jakubowskiej oraz jako gestapowca w *Zakazanych piosenkach*. Z Bareją spotkali się jeszcze raz na planie *Cafe pod Minogą* (1959), w którym Młodnicki zagrał adiutanta niemieckiego generała nadzorującego „ekipę remontową” Maniusia Kitajca. W roli pijaczka Jurysia wystąpił Józef Pieracki (1909–1988). Zobaczymy go również jako pasażera kupującego bilet do Nasielska w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Przypadła mu także kreacja nobliwego arystokraty Ksawerego Radziwiłła, potomka właścicieli pałacu w Zatorach w serialu *Zmiennicy*.

Drugie sumienie zrealizowano w sierpniu 1953 roku w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Film trwa dokładnie 14 minut.

Wiadomo, że etiudę Barei wykładowcy obejrzeli przynajmniej raz na specjalnym pokazie wewnętrznym. Co wydarzyło się później?

W uczelnianym archiwum zachował się list Stanisław Barei do dziekanatu uczelni z 30 października 1970 roku. Reżyser pisze:

> (…) Przypominam, że mój film absolutoryjny *Drugie sumienie* zrealizowałem w 1952 roku wraz z operatorem Borysem Punczewem, który na tej podstawie uzyskał absolutorium.

W 1956 roku Punczew faktycznie uzyskał dyplom absolwenta PWSF na wydziale operatorskim. Przez pewien czas mieszkał w Polsce, tu we wrześniu 1956 roku urodziła się jego córka Boriana, obecnie znana reżyser i producentka filmowa w Bułgarii. Bareja nie uzyskał wówczas absolutorium, które zaliczono jego bułgarskiemu koledze. Dlaczego zastosowano podwójne kryteria dla reżysera i operatora?

Przez lata uważano, że *Drugie sumienie* realizowane na łatwopalnej taśmie celuloidowej nie ocalało do czasów nam współczesnych. Dziś wiadomo, że etiuda Stanisława Barei cudownym zrządzeniem losu, za sprawą anonimowego pracownika łódzkiego archiwum, przetrwała likwidację łatwopalnego archiwum! Prawdopodobnie w latach 80. zgrano ją na taśmę wideo, a całkiem niedawno poddano digitalizacji. Obecnie Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi posiada kopię prawdziwego debiutu filmowego Stanisława Barei. Odnalazłem ją w sierpniu 2019 roku w archiwum uczelni. Według zapowiedzi jej pracowników *Drugie sumienie* pod koniec 2019 roku będzie w całości udostępnione widzom na stronie uczelni.
Z satysfakcją prezentuję jako pierwszy zdjęcie z odnalezionej i przez lata uznawanej za utraconą bezpowrotnie etiudy. Nie podejmuję się analizy formalnej, niech ocenią to filmoznawcy. Film jest sprawnie, przyzwoicie zrealizowany, bez oszałamiających zalet, ale również bez znaczących wpadek Barei i jego zespołu. Po prostu rzetelnie przygotowana i wykonana etiuda, która zdradza jeśli nie talent, to przynajmniej sumienne podejście

reżysera do trudnego tematu. Bez wątpienia *Niemcy* powstały jako utwór wpisujący się w komunistyczną propagandę końca lat 40. Rozliczeniowa tematyka dotyczyła nie tylko odpowiedzialności Niemców za wojenne zbrodnie i za miliony ofiar wywołanej przez nich II wojny światowej.

Premiera dramatu Kruczkowskiego (22 października 1949, Teatr Stary w Krakowie) zbiegła się z proklamacją NRD (7 października 1949). Pierwotny tytuł brzmiał *Niemcy są ludźmi*, lecz uległ skróceniu. Zgodnie z zaleceniami komunistycznych władz, cztery lata po straszliwej wojnie Polacy mieli uwierzyć, że prócz zbrodniarzy są też w Niemczech (naturalnie tych wschodnich, komunistycznych) dobrzy ludzie. Paradoksalnie, spektakl ukazujący zbrodnicze oblicze Niemców miał jednocześnie przygotować obarczone balastem wojennych wspomnień i traum umysły polskich widzów do nowego, bardziej życzliwego spojrzenia na zachodnich sąsiadów. Oglądając etiudę Barei, można zauważyć, że choć powstała jeszcze w mrocznym stalinowskim okresie, jest pozbawiona propagandowego zacięcia typowego dla większości utworów z epoki. Reżyser starał się zbudować napięcie, widz nie jest pewien, czy Hoppe zachowa się jak człowiek, czy też jak typowy hitlerowski zbrodniarz-służbista. Biorąc „na warsztat” typowo propagandowy utwór, Bareja nie poszedł na ideologiczną łatwiznę według obowiązujących wówczas sowieckich, socrealistycznych kanonów.

Już nie student, jeszcze nie reżyser

Bareja współpracował z Weychertem przy realizacji etiudy *Worek węgla*. Za kamerą stanął wszechstronnie utalentowany Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, prekursor jazzu w Polsce i kompozytor muzyki filmowej. Tuż po operatorskim debiucie skoncentrował się wyłącznie na muzyce. Dla Barei skomponował ścieżkę dźwiękową do *Poszukiwany, poszukiwana* oraz seriali *Kapitan Sowa na tropie* i *Alternatywy 4*.

Latem 1954 roku, tuż po zakończeniu studiów, Stanisław Bareja asystował Janowi Rybkowskiemu przy realizacji dramatu wojennego *Godziny nadziei*. Zdjęcia realizowano w malowniczych plenerach pomiędzy dwoma jeziorami koło Łagowa Lubuskiego. Tam Bareja poznał większość aktorów, z którymi będzie współpracował w przyszłości. W filmie wystąpili m.in. Bronisław Pawlik, Jan Kobuszewski, Cezary Julski, Mieczysław Czechowicz, Gustaw Lutkiewicz, Tadeusz Somogi, ale także Stanisław Mikulski — późniejszy Wujek Dobra Rada.

Po latach reżyser wspominał pracę przy *Godzinach nadziei* jako jeden z najlepszych momentów w życiu i chętnie przyjeżdżał do Łagowa. W ekranizacji powieści Dołęgi-Mostowicza *Nikodem Dyzma* Bareja wcielił się w epizodyczną rolę kamerdynera w posiadłości Leona Kunickiego — Koborowie. Dwadzieścia pięć lat po wersji kinowej Rybkowski powrócił do literackiego pierwowzoru, realizując serial telewizyjny *Kariera Nikodema Dyzmy* z Romanem Wilhelmim w roli głównej.

Po opuszczeniu akademika Bareja mieszkał w hotelu robotniczym. Podczas jego nieobecności ktoś skradł mu całą kolekcję książek przywiezionych z Jeleniej Góry oraz zakupionych w łódzkich antykwariatach. Później, wraz z Januszem Weychertem i Lechem

Lorentowiczem, rezydowali przy Sienkiewicza 37. „Pokój służbowy Wytwórni Filmów Fabularnych” był w rzeczywistości obskurną suterenią.

Wiosną 1955 roku Bareja zagrał „zbyt wiele jedzącego kolarza” w noweli kolarskiej Stanisława Lenartowicza *Trzy starty*.

18 sierpnia 1955 roku lat zmarł Sylwester Bareja. Po śmierci męża matka reżysera przeprowadziła się z Jeleniej Góry do Łodzi, do budynku przy ulicy Narutowicza 18. Po latach wróciła do Warszawy, gdzie zamieszkała w komunalnej kamienicy przy Jagiellońskiej 20.

Przed swoim reżyserskim debiutem Stanisław Bareja grał w wielu epizodach. Doświadczenie aktorskie przyda się już po drugiej stronie kamery. Pozwoli mu lepiej zrozumieć zachowania aktorów na planie oraz skutecznie z nimi współpracować.

W połowie dekady nastąpiła reorganizacja polskiej kinematografii. Osobą, która miała duży wpływ na króla polskiej komedii w drugiej połowie lat 50. był reżyser Jan Rybkowski, dyrektor Zespołu Filmowego „Rytm”. Zrealizował on pierwszy polski powojenny film muzyczny *Warszawska premiera*, *Pierwsze dni* oraz komedię *Sprawa do załatwienia*. Ścieżka kariery zawodowej Rybkowskiego była nietypowa. Na początku lat 30. ukończył architekturę w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i długo pracował w teatrze jako scenograf. Relacje między reżyserem a asystentem były dobre. W przeciwieństwie do wielu reżyserów demonstrujących na każdym kroku powagę artystycznej misji, Rybkowski był obdarzony dużym poczuciem humoru.

Bareja zrealizował kilka filmów, które mieszczą się w dzisiejszej estetyce reklamowego spotu. Jesteśmy przyzwyczajeni do telewizyjnych spotów trwających zwykle 30 sekund. Filmy reklamowe emitowane przed seansami filmowymi w kinach trwały kilka minut. W maju 1955 roku Biuro

Wojewódzkie Centrali Odzieżowej w Łodzi zamówiło u niego realizację noweli filmowej i dwóch filmów reklamujących wyroby odzieżowe. Warunki umowy formułowały wytyczne dla reżysera — „zareklamowanie i zaprezentowanie korzyści wynikających z kupna odzieży gotowej w porównaniu z trudnościami związanymi z szyciem miarowym”.

U Lenartowicza zagrał pomocnika maszynisty w *Zimowym zmierzchu*. W *Szkicach węglem* asystuje Antoniemu Bohdziewiczowi, a także gra lokaja Jaśka na dworze dziedzica Skorabiewskiego. Zdjęcia kręcono w Radzanowie (dwór) oraz we wsi Dobrowoda koło Buska-Zdroju. Na planie, wśród licznych statystów, pojawiła się studentka historii sztuki Hanna Kotkowska, późniejsza żona.

W 1955 roku Stanisław Bareja asystował (współpraca reżyserska) Tadeuszowi Makarczyńskiemu przy *Warszawskiej syrenie* według noweli Stanisława Dygata *Syrena warszawska*. W filmowej baśni zagrały Skarżanka, Zembrzuska oraz Michnikowski, Skoczylas, Ordon, Pawlik, Somogi. Te nazwiska pojawią się na plakatach filmów Barei z lat 60. i 70. Rola Grzesia przypadła czternastoletniemu Stefanowi Friedmannowi. Już jako dorosły aktor zagra on zarówno w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, jak i w serialu *Zmiennicy*. Premiera *Warszawskiej syreny* odbyła się 20 lipca 1956 roku.

Mistrz komedii zagrał także epizodyczną rolę w komedii *Kapelusz pana Anatola*, pierwszej części tryptyku Rybkowskiego o panu Anatolu (premiera 11 listopada 1957).

…Wiosenny poranek, na przystanku przy Krakowskim Przedmieściu zatrzymuje się chausson linii 100. Kowalski (Tadeusz Fijowski) i jego małżonka Maniusia (Zofia Makowska-Fijewska, autentyczna żona aktora) wysiadają z autobusu. Kobieta krzyczy:

— Bransoletka! Ukradli! Ukradli, tu w autobusie!

Tworzy się zbiegowisko. Pojawia się sierżant milicji.

Ze środkowych drzwi chaussona wyłania się konduktor w zawadiacko przekrzywionej, służbowej czapce.

— Co jest? — pyta z szelmowskim uśmiechem.

Konduktor w uniformie Miejskiego Przedsiębiorstwa Autobusowego to oczywiście Stanisław Bareja. W tej samej komedii z wątkiem kryminalnym pada zdanie:

— Mamy szansę zlikwidowania groźnej bandy złodziei, która nam wszystkim od dawna dokucza. Członków bandy poznamy po kapeluszach!

Dwie dekady później w *Brunecie wieczorową porą* o morderstwo obywatela Krępaka i rabunek jego gotówki podejrzany będzie Człowiek w Czerwonym Kapeluszu.

Latem 1957 Bareja roku zagrał wspomnianą już rolę zaczytanego, lecz czujnego powstańca przy tramwajowej barykadzie w *Eroice* Munka. W tym czasie Jan Rybkowski nakręcił kolejną z cyklu komedii — *Inspekcję pana Anatola*. Większość pracy reżyserskiej przejął od niego Bareja. W *Inspekcji pana Anatola* zagrał też fotografa w Paryżewie. Trzy lata później pojawił się na planie komedii sensacyjnej *Gangsterzy i filantropi* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, w drugiej części pt. *Alkoholomierz*. Wcielił się w postać gościa restauracji, który z niebywałym apetytem pochłaniał porcję golonki.

Jaka była sytuacja w polskim filmie pod koniec lat 50.? Organem nadrzędnym był Naczelny Zarząd Kinematografii przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Kierownik NZK był jednocześnie wiceministrem kultury. W PRL reżyser filmów fabularnych zawsze przynależał do jednego z zespołów filmowych. W przypadku Barei naturalnym wyborem był

Zespół Realizacji Filmowych „Rytm” Rybkowskiego. Kierownik literacki zespołu był pierwszą osobą oceniającą scenariusz, który następnie trafiał do Komisji Ocen Scenariuszy (KOS) składającej się z filmowców, dziennikarzy oraz przedstawicieli ministerstwa. Następnym etapem była akceptacja dialogów i scenopisów. Choć na początku lat 60. oficjalnie władze popierały „kino dające społeczeństwu rozrywkę”, w hierarchii tematów komedia była na szarym końcu. Pierwszeństwo miały teksty zaangażowane ideologicznie i politycznie, scenariusze filmów wojennych lub produkcje o silnym zabarwieniu propagandowym. Zespół realizował film na wszystkich etapach, od wstępnego pomysłu do montażu taśmy wzorcowej. Później następowała kolaudacja filmu. Grupa składająca się z reżysera, scenarzysty, dziennikarzy oraz przedstawicieli NZK oceniała film, przyznając mu tzw. kategorie artystyczne. W przypadku Stanisława Barei były to wyłącznie najniższe kategorie artystyczne. To przekładało się na zarobki reżysera.

Ustalano listę scen wymagających korekty, sugerowano zmiany. Od czasu zdobycia Srebrnej Palmy w Cannes przez *Kanał* Wajdy przez kolejną dekadę polska szkoła filmowa święciła triumfy na całym świecie. Bareja znał związanych z nią twórców jeszcze z lat studenckich. Miał okazję statystować w *Eroice* Munka i *Zimowym zmierzchu* Lenartowicza. Jednym z jego najlepszych kolegów był obiecujący reżyser Kazimierz Kutz. Na początku 1960 roku swój pierwszy i udany film *Do widzenia, do jutra* zrealizował Janusz Morgenstern. W blokach startowych oczekiwali Polański i Skolimowski. Komedia z wielkim trudem torowała sobie drogę w polskiej kinematografii. Jeszcze długo później odmawiano jej racji bytu. Janusz Zatorski („Kierunki” 31/1987) pisał o trudnych początkach gatunku pod koniec lat 50.:

> (…) Bareja (obok Buczkowskiego czy Chmielewskiego) właściwie tworzył ten

> gatunek w naszym kinie na nowo. Międzywojenne schematy salonowe już się przeżyły, tużpowojenne socrealistyczne wzorce szybko zwietrzały, a ludzie chcieli się śmiać!

Ten upośledzony gatunek rzadko bywał doceniany w PRL. Debiutancka komedia Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać* (1958) odniosła sukces na międzynarodowych festiwalach w Mar del Plata i San Sebastian. Dla młodego reżysera była to zachęta, choć Bareja był za skromny, by marzyć o zdobyciu Złotej Muszli. Na przekór dominującemu nurtowi, filmom Hasa, Kawalerowicza i Wajdy, chciał bawić i rozśmieszać. Bez metafizyki i mistycyzmu. Bez wnikliwych analiz ludzkiej psychiki. Bez dramatycznych rozliczeń z wojenną przeszłością. Chciał realizować komedie, mając świadomość, że to trudny i niewdzięczny wybór. W oczach krytyków, przy utytułowanych filmach kolegów, każda komedia była na przegranej pozycji. Często mawiał: „Na komedię trzeba mieć dziesięć razy pomysłów niż na dramat”. Ćwierć wieku później, na pytanie o pokusę realizacji „poważnego filmu”, na łamach „itd” (9/1979 z 4 marca 1979) mówił:

> Mój pierwszy film był komedią, etiudy, które kręciłem w szkole też były komediami. Takie już mam usposobienie, nie chcę się do niczego zmuszać.

Gorejące czapki

Od 1957 roku Bareja pracował nad swoim filmem dyplomowym. Jak nietrudno się domyślić — komedią. Dokładnie — komedią pomyłek. Tytuł był nawiązaniem do popularnego przysłowia „Na złodzieju czapka gore”. Koncepcja nawiązywała do komedii *Rewizor* (1836). W dziele Gogola na daleką prowincję imperium rosyjskiego ma przybyć tytułowy urzędnik. Wielu mieszkańców ma swoje drobne grzechy, lecz wszyscy chcą przed ważnym gościem wypaść jak najlepiej. Iwan Aleksandrowicz Chlestakow pada ofiarą pomyłki, ludzie mylą go z prawdziwym rewizorem. Epilog jest zaskakujący. Bareja doskonale znał dzieło Gogola. Jak pamiętamy ze szkolnych zapisów, oglądał je podczas zimowych ferii w styczniu 1948 roku podczas pobytu w Warszawie. Dekadę później, w oparciu o realia PRL zbudował własny, oryginalny scenariusz. Bez trudu znajdziemy w nim ślad drugiej reformy walutowej i denominacji złotówki jesienią 1950 roku.

Prezes Spółdzielni Spożywców w miejscowości Zapiecek otrzymuje list z Wydziału Finansowego Ministerstwa Bezpieczeństwa nakazujący zwołanie zebrania kierowników podległych mu sklepów na godzinę 17.00. Wówczas przybędzie delegat Ministerstwa z tajną misją wagi państwowej. Na prezesa i spółdzielców padł blady strach.

W pewnej chwili drzwi się otwarły i do pomieszczenia wkroczył młody człowiek w nieprzemakalnym płaszczu i walizką w ręku i postawił ją na podłodze. Podbiegł do niego prezes i zaczął witać w imieniu zebranych. Przybysz przerwał:

— Czy wszyscy są obecni?

— Jak najbardziej, proszę towarzysza, bo my tu…

Wysłannik nie słuchał, podszedł do wiszącego na ścianie portretu, przejechał po ramie palcem i powiedział karcąco:

— Cóż to, kurz w takim miejscu? Niedobrze, niedobrze…Ale ja nie po tej linii… czy czujność jest zagwarantowana? Nikogo obcego?

Prezes wyjąkał:

— Sami swoi, rzec by można…
— Więc krótko i do rzeczy. Dziś w nocy odbędzie się wymiana waluty obiegowej w stosunku 1:100, wartość natomiast towarowa przeceniona zostanie w stosunku 1:30. Uzasadnienie, towarzysze, przeczytacie jutro w prasie…

Choć w komunizmie wszyscy obywatele są równi, prezes i jego ludzie przypominają raczej feudalnych wasali delegata z Ministerstwa. Żaden z kierowników nie jest kryształowo czysty:

Kierownik III: Więc wziąłeś całą ciepłą bieliznę?
Kierownik IV: Ty jesteś wesołek, Piotruś. A ja ci mówię, że sam będziesz pisał, żeby przysłali ci wełniane kalesony.
Kierownik V: Myślisz, żeśmy się poślizgnęli na tych nocnikach?
Kierownik IV: Nic nie myślę. Wiem.
Kierownik III: Kraczesz. W nocnikach była głowa prezesa. On się na nocniki nakryć nie pozwoli. A zresztą…

Festiwal wazeliniarzy trwa:

Prezes: Jak tak patrzę na towarzysza przedstawiciela, to myślę sobie: cóż za światło z tego człowieka bije…
Delegat: Gdzie?
Prezes: Nie, nie. Ja tylko tak… tak romantycznie…
Delegat: Aaaa, towarzysz poeta.
Prezes: Bo to u nas rzadko można coś ciekawego zobaczyć. Coś takiego jak towarzysz. Ten pion wszechpotężny…

W czasie gdy podwładni prezesa mozolnie znoszą gotówkę, człowiek z misją państwowej wagi daje się zaprosić na „skromny poczęstunek”.

Prezes: Kawałek szyneczki? (…) Proszę się nie wzbraniać. Żołądek takich towarzyszy jak towarzysz przedstawiciel to jakoby serce klasy pracującej (…). A teraz pod drugą nóżkę.
Delegat: Hajda trojka, snieg puszystyj…
Żona prezesa: To już szósty, Karolu?… Więc może pod sześciolatkę?

Czas wracać do obowiązków. Jutro mieszkańcy Zapiecka otrzymają nową walutę. Należy spakować bezwartościowe już banknoty. Tu liczy się dyskrecja. Społeczeństwo nie może wpaść w panikę. Zresztą i tak wszystkiego się dowiecie z jutrzejszej prasy i radia. W gabinecie prezesa już czekają kierownicy podległych mu placówek. Składają swoją socjalistyczną daninę.

Delegat: Co to?
Kierownik: Pięćdziesiąt kawałeczków, proszę ja łaski wielebnego towarzysza.
Delegat: Łaski prosi, element jeden… Co, wy cedet tutaj prowadzicie?
Kierownik II: Gdzież bym się ośmielił… Ot, taki tam sklepik (…)
Delegat: Pokażcie paragony. Co? 32 pary kąpielówek? W zimie?
Kierownik II: A, to chłopcy z LZS-u… Hartują się do walki… Wie towarzysz, metoda Iwanowa…

Gdy ostatni z kierowników zdał „makulaturę”, delegat udaje się na dworzec kolejowy. Pociąg ma „planowe opóźnienie”. W kolejce do bufetu stoi obcokrajowiec. To Polonus z USA. Przyjechał tu do rodziny, ale trafił do innego miasta.

— Pan rozumi… desinformation…

Złotówek nie posiada, a za dolary nie kupi nawet suchej bułki.

— W Polsce za dolar nic nie ma?

— pyta naiwnie stojącego za nim delegata. Ten rozumie problem przybysza:

> — Emigracja z narodem zawsze znajdzie jedną płaszczyznę. W każdym polski sercu macie dom, w każdej kieszeni bank.

„Delegat” okazuje się hochsztaplerem, podszywającym się pod urzędnika ze stolicy. Od walizki z banknotami NBP lepszy jest plik dolarów.

W dworcowej toalecie dobija targu z Polonusem. „Rodak z USA” okazał się cwaniakiem lokalnego chowu, dolary — bezwartościową makulaturą.

W scenariuszu aż roi się od wątków, które znamy z późniejszych filmów Stanisława Barei. W maszynopisie scenariusza widzimy naniesione ołówkiem autora sugestie dotyczące obsady. W roli jednego ze spółdzielców Bareja widział Józefa Łodyńskiego. Kierownik to Jerzy Skolimowski. Rola innego kierownika przypadła Wiesławowi Milewiczowi, który wcześniej naprawdę pracował… w spółdzielczości. Po raz pierwszy i nie ostatni kłania się „prawda czasu, prawda ekranu”. Film zrealizowano we współpracy z Zespołem Filmowym „Rytm” pod opieką artystyczną Jana Rybkowskiego. Jako praca dyplomowa *Gorejące czapki* nie podlegał kontroli przez Komisję Oceny Scenariuszy i cenzorów z GUKPPiW. Dwa lata po śmierci Bieruta ostra satyra społecznych wynaturzeń sportretowana w dyplomowym filmie Barei szokowała bardziej niż *Miś* 23 lata później. Fakt podpierania się oszusta autorytetem fikcyjnego Wydziału Finansowego Ministerstwa Bezpieczeństwa dyskwalifikował film w oczach oceniających go profesorów. Przedstawiciel władzy zamieszany w aferę? Skorumpowani kierownicy placówek handlowych? Także aluzja do zlikwidowanego w 1954 roku Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, czyli organu nadrzędnego dla Urzędu Bezpieczeństwa Publicznego, była aż nadto czytelna. *Gorejące czapki* nie znalazły aplauzu,

bo aluzja do denominacji była oczywista. Jesienią 1950 roku w krótkim czasie miliony Polaków straciły swoje oszczędności. Możemy domyślać się, że wymiana złotówek dotknęła także rodzinę Barejów. Gotówkę wymieniano w stosunku 100:1 oraz 100:3 (płace oraz ceny produktów i usług). Unieważniono ponad 60 procent obiegu pieniężnego w Polsce. Czytelne dla wszystkich nawiązanie do klasyki rosyjskiej komedii nie mogło być postrzegane inaczej jak obrazoburstwo. Rektor WSF Jerzy Toeplitz oraz dziekani Wohl i Bossak nie wyrazili entuzjazmu, przeciwnie — poddali film silnej krytyce. Zamiast etiudy opiewającej „socjalistyczne budownictwo" reżyser zaprezentował fabułę z wątkiem przestępczym. Oszustwa i malwersacje władzy miały pozostać tematem tabu do późnych lat 70. *Gorejące czapki* powstały co najmniej dwadzieścia lat za wcześnie. O negatywnej ocenie filmu zadecydował raczej temat, a nie kwestie artystyczne czy warsztatowe. Toeplitz stwierdził, że: „(…) Film dyplomowy powinien być oceniany pod kątem dojrzałości artystycznej. Film Barei jest tej dojrzałości zaprzeczeniem". Bossak w ostrych słowach zaatakował *Gorejące czapki* oraz twórcę. Dwadzieścia pięć lat później krytycznie oceni serial *Alternatywy 4* z pozycji opiekuna artystycznego serialu i samozwańczego cenzora. Według zachowanego w łódzkim archiwum, pisanego odręcznie (!) protokołu komisji oceniającej film w dniu 23 kwietnia 1956 roku obecny tam reżyser Różewicz „ocenił film jako słaby, ale do przyjęcia. Znalazł w nim kilka momentów dowcipnych, choć filmu nie potrafił utrzymać w zamierzonej konwencji". Komisja wypunktowała minusy *Gorejących czapek*, jednak nie przysłoniły one kilku plusów.

W protokole czytamy: „Dziekan Wohl uznał film za dostateczny. Pomimo tego, że jest nieudany, wykazał duże zdolności twórcy i dobrą znajomość rzemiosła". W tekście znajdziemy także informacje, że

dyplomowy film Barei zrealizowano jako „pierwszą z trzech nowel, które mają jako całość wejść na ekrany”. Nie jest to przypadek, bo właśnie wówczas święciła kinowe triumfy komedia Jana Rybkowskiego *Kapelusz pana Anatola*, a reżyser wspierany również przez Stanisława Bareję realizował dwie kolejne części — *Pan Anatol szuka miliona* (premiera 9 marca 1959) oraz *Inspekcja pana Anatola* (sierpień 1959). Według protokołu, „Toeplitz zaproponował, aby przerwać dyskusję i podjąć ją w obecności reż. Rybkowskiego oraz prof. Bohdziewicza jako wykładowcy reżysera na PWSF. Zebrani przyjęli wniosek jednomyślnie”. Zachował się inny dokument (sygn. 497/58) — pismo dziekana Bossaka z dnia 5 listopada 1958 roku w sprawie ustalenia dalszego postępowania z filmem dyplomowym Barei. Widnieje tam również odręczna adnotacja „Rozmowa z reż. Rybkowskim ustalona na 3 grudnia”. Inny dopisek informuje „Rozmowy chyba nie było”.

Praca dyplomowa nie została zaliczona. Reżyserowi przyszło czekać cierpliwie szesnaście lat. A przecież był to zaledwie wstęp do problemów z decydentami zarządzającymi kinematografią, cenzorami oraz „życzliwymi” kolegami filmowcami.

Hanna

Ona studiowała historię sztuki. On — absolwent filmówki, jeszcze bez dyplomu, lecz z głową pełną pomysłów na komedię. Na razie aktor epizodysta, asystent reżyserów, oczekujący cierpliwie na własne krzesło z napisem „Reżyser”. Jak zaczęła się ich znajomość? Hanna Kotkowska-Bareja wspominała w wywiadzie dla „Tygodnika TVP” w maju 2016 roku:

> Poznaliśmy się w 1956 roku na planie filmu Antoniego Bohdziewicza *Szkice węglem*. Należałam wówczas do klubu filmowego. Reżyser zaczepiał na jednym z pokazów dziewczyny o słowiańskim wyglądzie i tak zostałam zaproszona na zdjęcia próbne, a potem do Buska, gdzie ekipa kręciła film. Mój mąż był wtedy asystentem. Po zdjęciach próbnych razem jechaliśmy do Warszawy i rozmawialiśmy o książkach.
> Marta Kawczyńska: To była miłość od pierwszego wejrzenia?
> Ależ skąd. Wtedy był dla mnie po prostu bardzo interesującym człowiekiem, który czyta te same książki. Rozmawialiśmy o nich jeszcze długo po tej wspólnej podróży, a potem do końca życia. Moja wiedza nie była tak kompletna jak jego. Ja korzystałam tylko z zasobów bibliotek publicznych, a mój mąż ze zdobyczy antykwarycznych. Spotykaliśmy się, gdy tylko czas nam na to pozwalał, bo ja mieszkałam w Warszawie i pracowałam w Muzeum Narodowym, a on w Łodzi. Po dwóch latach Staszek przeprowadził się do Warszawy. Pobraliśmy się w 1958 roku.

Latem 1957 roku Stanisław Bareja zrealizował łączące elementy komedii, spotu reklamowego oraz filmu krajoznawczo-turystycznego *Trochę słońca*. Wystąpił w nim Bogumił Kobiela, wówczas aktor Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Zdjęcia wykonał Kurt Weber i Sergiusz Sprudin. Muzyka jest dziełem Jerzego Matuszkiewicza, wspieranego przez Andrzeja Kurylewicza. Trwające kwadrans *Trochę słońca* ukazywało zalety turystyki

na Pojezierzu Mazurskim. Czas można przyjemnie spędzać nad wodą. Mniej przyjemne jest pełne zanurzenie w klaustrofobicznym wnętrzu okrętu podwodnego. Późniejszy reżyser *Misia* zagrał kucharza Wiśniewskiego z załogi ORP „Orzeł” w filmie Leonarda Buczkowskiego. Z zachowanego w domowym archiwum rachunku wynika, że 11 czerwca 1958 roku Bareja otrzymał honorarium w wysokości 10 tys. złotych. Nie było problemu ze spożytkowaniem gotówki, ponieważ piętnaście dni później w Urzędzie Stanu Cywilnego przy ulicy Nowy Świat 18 w Warszawie odbył się ślub z Hanną Kotkowską. Skromne przyjęcie dla przyjaciół wyprawiono w Łodzi.

Niedługo po własnym ślubie zagrał pana młodego, męża Magdy Sobczakówny w *Miasteczku* Juliana Dziedziny, Janusza Łęskiego i Romualda Drobaczyńskiego. Po prawdziwym, a nie filmowym ślubie Barejowie zamieszkali w kwaterunkowym pokoju w Warszawie, przy Wilczej. Powierzchnia 11,4 metra kwadratowego była mikroskopijna już dla dwojga. Gdy 15 września 1959 roku urodziła się Kasia, na osobę przypadało 3,8 metra. W latach 1958–1959 Stanisław Bareja zdobywał ostatnie szlify przed debiutem. Na planie *Ostatniego strzału* Rybkowskiego pracował jako reżyser zdjęć próbnych.

Debiut w sprinterskim tempie

Jerzy Jurandot napisał sztukę *Mąż Fołtasiówny* w 1959 roku, lecz z powodzeniem mogła powstać pod koniec lat 30., gdy pisał teksty dla kabaretu Qui Pro Quo i Chóru Dana. Utwór wystawiany na scenie Teatru Syrena był utrzymany w przedwojennej stylistyce, która dla Barei stała się przekleństwem. Przez lata krytycy przyklejali mu etykietkę specjalisty od „przedwojennych komedyjek", banalnych filmów o przeterminowanej treści. Historia z życia sprinterki i jej męża — utalentowanego, lecz żyjącego cieniu jej sukcesów kompozytora nie była nowa. W 1932 roku na ekrany polskich kin weszła komedia Michała Waszyńskiego *Sto metrów miłości* z Krystyną Ankwicz w roli sportsmenki. Bareja, adaptując scenariusz Jurandota, przeniósł akcję do czasów współczesnych. Była to żelazna zasada we wszystkich jego filmach: „żadnych historycznych kostiumów, wyłącznie teraźniejszość".

W wywiadzie dla „Ekranu" (nr 29, 17 lipca 1960) reżyser mówił:

> Rozbudowaliśmy głównie pierwszą część (w sztuce I akt) — zamiast zwierzeń męża Jadwiga staremu profesorowi opowiada o perypetiach w pożyciu małżeńskim. Poza tym rozbudowane będą partie sportowe, w teatrze pozostające jedynie na marginesie akcji.

Obecny na przedpremierowym pokazie Jurandot powiedział, że film podobał się mu bardziej niż wersja sceniczna. Tytułową rolę Bareja powierzył Bronisławowi Pawlikowi. Małżonkę Michała Karcza, Jadwigę, zagrała Aleksandra Zawieruszanka. Kilka miesięcy wcześniej debiutowała na scenie Teatru Narodowego. Film zrealizowano w Warszawie. Operator (także debiutant) Jerzy Janczewski ustawiał kamerę na trybunach Stadionu

Dziesięciolecia (ob. Stadion Narodowy), w Pałacu Kultury i Nauki oraz na lotnisku Okęcie. Warto zapamiętać te miejsca. Reżyser powróci do nich wiele lat później. Dar narodów ZSRR dla Warszawy, obdarzony imieniem Józefa Stalina, był odpowiednim miejscem na romantyczne *randez-vous* boksera wagi średniej ze świeżo upieczoną maturzystką. Budynek zwany Pekinem jeszcze wiele razy pojawi się w jego filmach. Na 30. piętro, lecz po schodach, będzie wbiegał prezes pewnego klubu sportowego, ponieważ były minister windę zaanektuje na prywatne sanatorium klimatyczne. W porcie lotniczym Okęcie A.D. 1960 taras widokowy z pewnością był nieczynny. Nieczynny był także najbliższy taras widokowy we Wrocławiu-Strachowicach, którego jeszcze nie zbudowano. Ówczesne Okęcie przypominało raczej prowincjonalną stację kolei wąskotorowej niż międzynarodowe lotnisko. Dopiero dziewięć lat później powstał budynek, w którym pewien pasażer z pętem podwawelskiej zgłosi się do odprawy paszportowej. W 1960 roku telewizor jest luksusem dla wybrańców. Obiektem zbiorowego kultu dla mieszkańców całego bloku, zwłaszcza że grają nasi! Dwadzieścia lat później na szklanym ekranie można zobaczyć show amerykańskich koszykarzy. „Trochę w tym cyrku, trochę zabawy, a najwięcej robienia z nas tak zwanego Tata-wariata”, usłyszymy z telewizora Oli Kozeł. Filmy Stanisława Barei, choć tak różnią się od siebie, prowadzą ze sobą swoisty dialog. Po latach reżyser powróci nie tylko do miejsc, lecz również powtórzy niektóre wątki. Wówczas jednak liryczna opowiastka ustąpi miejsca jadowitej ironii i kpinie. W *Mężu swojej żony* pojawi się motyw oczekiwania na paszport i lot do Londynu. Paszport Michała Karcza ma jeszcze wszystkie kartki. Jego małżonka intensywnie trenuje i nie prowadza się z dygnitarzami w wieku emerytalnym. Transport dużych i nieporęcznych przedmiotów to ulubiony motyw w komediach Barei. Zmienia się tylko kierunek ruchu. Koledzy z klubu wnoszą do

mieszkania Fołtasiówny ślubne prezenty i meble. Dwadzieścia lat później Irena Ochódzka odwiedzi swojego eksmęża, by wynieść „…tego Kossaka…, tego Kossaka i tego Buddę” oraz kilka innych drogocennych bibelotów. Odwiedzi go całkiem przypadkowo. Z tragarzami, rzecz jasna. Londyn (nie mylić z Lądkiem!) to tylko etap podróży na festiwal w Edynburgu, nie zaś miejsce zdeponowania twardej waluty. Po latach Bareja nabierał dystansu do swoich wczesnych filmów, patrzył na nie krytycznym okiem, lecz nie odciął się nigdy od nich. Cytaty z wczesnych komedii nabiorą w późniejszych filmach innego wymiaru i rangi. W *Mężu swojej żony* klub sportowy jest po prostu klubem sportowym. Treningi. Zawody. Medale. Czasem na podium. Czasem daleko poza czołówką. Trener Mamczyk (Mieczysław Czechowicz) nie śpiewa (jeszcze!) wazeliniarskiego hymnu *Łubu-dubu* w gabinecie prezesa. Co najwyżej może swojej podopiecznej zjeść z talerza zbyt kaloryczne danie, tłumacząc to jej dobrem. Choć bywa zaborczy i nachalnie ingeruje w jej prywatne życie, w gruncie rzeczy jest człowiekiem dobrodusznym. Respektującym zasadę *fair play*. Zgodnie z olimpijską ideą barona de Coubertin, kombinacje i przekręty są mu obce. Liczy się zdrowa rywalizacja. Ważną postacią była Kowalska (Wanda Łuczycka). Kucharka, masażystka i powierniczka sekretów Jadwigi Fołtasiówny w jednej osobie. Anioł stróż oddelegowany z klubu do mieszkania sprinterki. Dwie dekady później jej miejsce zajmie zaufany prezesa całkiem innego już klubu, palacz kotłowy Stuwała. A to spirytus przygotowany do przemytu podpije. A to kochanego pana prezesa przed sprzątaczkami obgada. Jak zwykle spóźni się na rozmowę międzymiastową z Londynem. W kawiarni wódkę piwem popija. Kto by przypuszczał, że z osobą światowej sławy kompozytora Karcza łączy go tak wiele — osoba Bronisława Pawlika?

Świat widziany oczyma debiutanta w *Mężu swojej żony* jest pełen

optymizmu, jak każda bajka z happy endem. W filmie pojawili się aktorzy o uznanej pozycji (Jan Koecher), ci, których znamy z pierwszych powojennych produkcji (Jerzy Duszyński) oraz młode pokolenie (Mieczysław Czechowicz). Stanisław Bareja przyjmował debiutantów, dając im możliwości nieosiągalne u innych reżyserów. Był w tym element zawodowego ryzyka. W większości przypadków „instynkt odkrywcy" nie zawodził go. W *Mężu swojej żony* debiutowała Elżbieta Czyżewska.

Kolejnym debiutującym u debiutanta był Wojciech Pokora, który wcielił się w postać malarza pokojowego z ciętym językiem. Przez kolejne ćwierć wieku będzie należał do grona ulubionych aktorów Barei. W filmach twórcy *Męża swojej żony* od początku pojawiali się aktorzy niezawodowi lub wręcz amatorzy. Wiesław Gołas, filmowy Józek Ciapuła, trenował boks, jeszcze zanim stał się aktorem.

By „prawda czasu" była tożsama z „prawdą ekranu", jego filmowym trenerem został Feliks „Papa" Stamm. Wychował kilku olimpijskich mistrzów, jak Chychła i Pietrzykowski. W filmach Barei telewizyjni spikerzy, prezenterzy czy sportowi sprawozdawcy grali samych siebie. Który z aktorów zagrałby komentatora sportowego Bohdana Tomaszewskiego lepiej niż on sam? W późniejszych komediach pełnoprawnymi aktorami staną się nawet członkowie ekipy filmowej. W kwietniu 1960 na łamach „Filmu" optymistycznie oceniał sytuację tuż przed rozpoczęciem zdjęć:

> Wydaje mi się, że najważniejsza jest umiejętność widzenia komizmu, tam gdzie wydawałoby się, że nie istnieje. Dlatego moim zamiarem jest realizowanie komedii współczesnej o zwykłych ludziach i codziennych sytuacjach. (…) Film ma nie tylko bawić śmiesznymi sytuacjami i dialogiem, ale też ośmieszyć przesadny u nas kult sportu.

Na pytanie o swoich mistrzów wymienił Rene Claire'a i Jacques'a Tati.

Bareja debiutant okazał się całkiem sprawnym reżyserem. Dysponował skromnym budżetem w wysokości 4,5 miliona złotych. Ówczesna megaprodukcja, sztandarowe dzieło krajowej kinematografii — *Krzyżacy* kosztowało ponad 32 miliony złotych. Przy produkcji *Męża swojej żony* ujawnił jednak talent improwizatora. By zmieścić się w wyznaczonym limicie, do potrzeb filmu adaptowano istniejące, realne wnętrza. Schody i hall Filharmonii Warszawskiej, przed wieczorem zwykle puste, zaaranżowano na wnętrze hotelu noszącego tu nazwę „Bristol". Harmonogram zdjęć dostosowano do kalendarza autentycznych imprez sportowych. Ekipa rozpoczęła pracę 19 czerwca 1960 roku podczas zawodów 7. Międzynarodowego Memoriału Janusza Kusocińskiego. Na Stadionie Dziesięciolecia sfilmowano tłum widzów oraz ich spontaniczne reakcje na mecz lekkoatletyczny Polska — Wielka Brytania. Zbliżenia aktorów i statystów realizowano dwa miesiące później. W tym czasie zespół pod dowództwem Barei filmował pozostałe ujęcia. Funkcję atelier pełniły pomieszczenia zaplecza technicznego Torwaru. Po wakacjach prawie trzy kilometry nagranej taśmy trafiło do obróbki. 23 marca 1961 roku dziennikarzy z kilkudziesięciu tytułów z całego kraju zaproszono na przedpremierowy pokaz. Na konferencji prasowej Jan Rybkowski opowiadał o planach produkcyjnych zespołu. Wspominał o scenariuszu filmu kryminalnego pisanym przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Jego realizację zlecono Stanisławowi Barei. Oficjalna premiera *Męża swojej żony* odbyła się 4 kwietnia 1961 roku. Używając sprinterskiej terminologii, Stanisław Bareja miał dynamiczne „wyjście" z bloków startowych. Tego samego zdania byli recenzenci. W „Słowie Powszechnym" pod znamiennym tytułem *Uff! Nareszcie!* czytamy:

> Powitać nową polską komedię filmową westchnieniem ulgi to tyle, co dużo dobrego o niej powiedzieć… Nareszcie coś zabawnego, dowcipnego, lekkiego

> i z trafnym podtekścikiem socjologiczno-obyczajowym. Reżyser i współautor scenariusza Stanisław Bareja nie tylko że nic nie uronił z zabawności tej komedii satyrycznej, ale zapewne z pomocą dowcipnego autora pierwotnego tekstu — ożywił, uaktualnił i uplastycznił na tle warszawskiego pleneru, w którym szczególnie fotogeniczny okazał się przed kamerą Janczewskiego — Stadion Dziesięciolecia.

Inni reagowali mniej euforycznie. Bohdan Ziółkowski zauważył:

> Poważniejsze niedociągnięcie filmu tkwi w nadmiernym izolowaniu głównych bohaterów z otoczenia. Wydaje się, że twórcy zbyt pochopnie zrezygnowali z pełniejszego nakreślenia środowiska. Szkoda to tym większa, jeżeli przypomnimy sobie udane sceny obyczajowe.

Dalej czytamy:

> W sposób dobroduszny i kulturalny wykpiono wszystkowiedzących „miłośników sportu” i wszechwładnych trenerów.

Z „Trybuny Ludu” (94/1961) dowiadujemy się, że:

> *Mąż swojej żony* kpi z paradoksów naszego obyczaju w kulturze tak przekonująco, iż ufam, że utalentowani kompozytorzy nie będą odtąd na łasce puli paszportowo-dewizowej utalentowanych sportowców (i nie mniej utalentowanych działaczy sportowych).

„Tygodnik Powszechny” (nr 17, 23 kwietnia 1961) podsumował:

> Reżyser St. Bareja zdołał, na szczęście, utrzymać akcję w należytym tempie, uzyskując wynik 1:0 dla siebie.

Mąż swojej żony był pierwszym i ostatnim filmem reżysera przyjętym tak pozytywnie przez krytyków i recenzentów. Po następnych filmach relacja reżyser — dziennikarze stanie się meczem do jednej bramki. Zamiast piłki kopany będzie Bareja. Debiutancką komedię obejrzały niemal trzy miliony

widzów. W rankingu oglądalności przygotowanym przez Ośrodek Badania Opinii Publicznej na zlecenie PRiTV z roku 1961 zajęła trzecie miejsce.

Pierwszy polski kryminał

Dziesiąty stycznia 1957 roku. Około godziny dziesiątej mężczyzna w gumowanym płaszczu oparł rower o ścianę murowanej stodoły, palił papierosa i czekał. Żwirową drogą z Kowalewa w kierunku Fabianowa nadjechała taksówka, czarny fiat 1100 BL, numer rejestracyjny T 46–285. Nieznajomy postawił kołnierz płaszcza, wyszedł na środek drogi i podniósł rękę w górę. Zwiedzony zawodowym odruchem czterdziestopięcioletni Józef O., taksówkarz z Pleszewa, zjechał na prawą stronę i zahamował. Kilka sekund później dwa wystrzelone z bliskiej odległości pociski kalibru 7,62 mm utkwiły w jego ciele. Kule dosięgły także Władysława J. i ciężarną kasjerkę, 33-letnią Genowefę D. Skulona na podłodze Helena G. zginęła jako ostatnia. Morderca wyciągnął dwie teczki. Uciekał rowerem polną ścieżką wiodącą do osady Orpiszewek. Podczas szaleńczej jazdy przez Kowalew jedna z teczek spadła z kierownicy. Na ziemię wysypały się pliki banknotów z banderolami NBP Oddział Pleszew, część z 335 406 złotych na wypłaty dla pracowników Krotoszyńskich Zakładów Przemysłu Terenowego w Dobrzycy. Pozbierał je i ukrył w zagajniku koło mostka. Nie wiedział, że widzieli go świadkowie: dorośli i dzieci ze szkoły w Fabianowie. Tymczasem przerażona kobieta zauważyła zabitych we wnętrzu fiata. Po chwili zatrzymała ciężarówkę PKS. Jej kierowca, Leon K., był pierwszym z kilkudziesięciu świadków, którzy złożyli zeznania.

W lutym 1957 roku zabójca, Stanisław G., ożenił się. Jego wybranka była w piątym miesiącu ciąży. W kwietniu zakupił dom za 140 tys. złotych. Była to ogromna kwota, nieosiągalna dla „kierowcy samochodowego, douczonego ślusarza, pracującego dorywczo”. Średnie miesięczne wynagrodzenie wynosiło wówczas 1279 złotych, nowa FSO M–20

Warszawa kosztowała 120 tys. złotych. Zakup spowodował, że G. stał się jednym z podejrzanych. Na przegubach jego rąk zatrzasnęły się milicyjne kajdanki. W protokole z przesłuchania G. zeznał, że za zrabowane pieniądze kupił dom, meble, motocykl BMW R 25, dwa zegarki, płaszcz skórzany i pedały do roweru. Część gotówki zakopał w ogrodzie. Do aresztu w Kaliszu trafił także pracownik KZPT, Władysław K., który poinformował mordercę o terminie i sposobie przewozu gotówki, oraz Edward B. Podczas rewizji znaleziono w jego domu rozprutą brązową teczkę i 34 000 złotych. Na bandycką ścieżkę weszli w październiku 1956 roku, okradając sklep GS Samopomoc Chłopska. Czwartego grudnia Stanisław G. brutalnie pobił plutonowego MO, zabierając mu pistolet TT o numerze seryjnym GB 3551, użyty podczas napadu, oraz dwa magazynki amunicji. Proces trwał krótko. Prokuratura Wojewódzka w Poznaniu Rejon Zamiejscowy Wydziału Sądowego w Kaliszu zawiadamiała Sąd Wojewódzki Ośrodek w Kaliszu, że „4 października 1957 roku o godzinie 19.56 w więzieniu w Kaliszu została wykonana kara śmierci na Stanisławie G., urodzonym 13 listopada 1931 roku”. Wspólników skazano na kary dożywocia i 15 lat pozbawienia wolności (Akta sprawy Stanisław G. i inni, sygn. VII K50/57, oddział IPN w Łodzi).

Aleksander Ścibor-Rylski, scenarzysta i kierownik literacki ZF „Rytm”, w 1955 roku napisał dla Jerzego Kawalerowicza scenariusz dramatu sensacyjnego *Cień*. Masakra na pleszewskiej szosie stała się kanwą scenariusza, który powierzono Stanisławowi Barei. Pierwszy polski kinowy film kryminalny miał trafić na podatny grunt. Na przełomie lat 50. i 60. literatura kryminalna cieszyła się w Polsce wielką popularnością. Nakłady serii Labirynt i Srebrny kluczyk wydawano w setkach tysięcy egzemplarzy. Kina wyświetlające francuskie i angielskie kryminały przeżywały prawdziwe oblężenie przez żądnych kryminalnych emocji widzów.

Namiastką prawdziwego kina kryminalnego były przedstawienia telewizyjnego Teatru Sensacji Kobra emitowane od 1956 roku w czwartkowe wieczory.

Zdjęcia *Dotknięcia nocy* realizowano w Płocku i okolicznych plenerach przy wiślanej skarpie. Rozpoczęto je w maju 1961 roku. W rolach statystów wystąpili mieszkańcy Płocka oraz milicjanci z miejscowej komendy. Początkowo rola fotografa Romana Jacenki przypadła Tadeuszowi Łomnickiemu, opromienionemu sławą filmu *Niewinni czarodzieje* Wajdy. Ze względu na wcześniejsze zobowiązania odmówił. Przydzielono ją Jerzemu Kozakiewiczowi. Na swoim koncie miał epizodyczne role Karola w *Końcu nocy* oraz Cztana w *Krzyżakach*. Kozakiewicz przerysował negatywne cechy Jacenki. Wybrał niefortunną manierę kreowania postaci wyłącznie w mrocznej tonacji. Nawet zbrodniarze mają choćby przebłyski ludzkich uczuć.

Oglądając *Dotknięcie nocy*, trudno oprzeć się wrażeniu, że psychopatyczny zbrodniarz to cyborg zbudowany z atomów zła. Jest zły, gdy z zimną krwią zabija. Jest zły nawet wówczas, gdy się boi. Napiętnowany złem wypada mało przekonująco, a momentami nawet groteskowo. Jerzy Płażewski pisał o nim w „Przeglądzie Kulturalnym”:

> Obsadzenie Jerzego Kozakiewicza w roli bandyty Jacenki uważam za grzech pierworodny filmu… Z Kozakiewicza, przy pomocy charakteryzacji i kostiumu, zrobiono typ wręcz lombrosowski, dziedzicznie napiętnowany zbrodnią: za samą taką gębę już powinno się aresztować.

Po premierze filmu krytycy nie zostawili na nim suchej nitki. W recenzji „Sztandaru Młodych” czytamy: „Jerzy Kozakiewicz w roli Jacenki jest zanadto egzaltowany, zbyt diaboliczny i odpychający już od pierwszego kadru”.

Mimo krytycznych uwag Bareja nie przekreślił Kozakiewicza jako

aktora. Dwadzieścia trzy lata później spotkali się na oddziale kardiologicznym w Aninie. Reżyser powierzył mu rolę kierownika produkcji Garwanko w serialu *Zmiennicy*.

Z dwóch możliwych wariantów: przestępcę poznajemy w toku akcji i przestępca jest znany widzowi od początku, scenarzysta wybrał drugą opcję, spotykaną niezwykle rzadko i znacznie trudniejszą do realizacji. To formuła *tale of murder* (opowieść mordercy) łącząca cechy klasycznego kryminału z elementami dramatu psychologicznego. Bareja stanął przed trudnym zadaniem. Narracja z punktu widzenia sprawcy eliminowała element zaskoczenia. Widz od początku wiedział, kto zabił, lecz zadawał sobie pytanie „kiedy i jak go zdemaskują?". Przez cały film obserwował psychologiczną grę, jaką kapitan MO Prokosz (Wiesław Gołas) prowadził z mordercą. Lecz tylko on działa sprawnie. Inni milicjanci wpadają w rozpacz, jak porucznik Kelerman (Stanisław Wyszyński), lub nie są dość czujni, by zwrócić uwagę na dziwne zachowanie fotografa. Przestępca, choć skutecznie zatarł ślady swojej obecności na miejscu zbrodni, popełnił mnóstwo błędów, zakładając stryczek na własną szyję. Recenzent „Ekranu" w artykule *Pół kroku w stronę Hitchcocka* zauważył, że sekwencja na wysypisku śmieci jest niepotrzebnym nawiązaniem do podobnej sceny w filmie *Popiół i diament* Wajdy.

Krzysztof Teodor Toeplitz w tygodniku „Świat" odnalazł analogię pomiędzy *Dotknięciem nocy* a *Zbrodnią i karą* Fiodora Dostojewskiego, porównując Jacenkę z Raskolnikowem.

Niektóre sceny oceniano jako naiwne. Czy kierowca samochodu przewożącego gotówkę zatrzyma się na drodze, by podwieźć autostopowicza obandażowanego niczym egipska mumia? Odpowiedź powinna brzmieć: nie. Jednak na pleszewskiej szosie zawodowy taksówkarz zahamował odruchowo, widząc gest nieznajomego. W filmie

użyto wprawdzie wypożyczonej z MPT czarnej wołgi, lecz pozbawionej typowych dla taksówki oznaczeń. Zmieniło to nieco wymowę jednej z kluczowych scen filmu. W autentycznym napadzie z 1957 roku jednym z zabitych był konwojent Władysław J., zamiast niego w filmie jedną z ofiar był umundurowany i uzbrojony milicjant. Rozbieżności było więcej.

Autentyczny morderca zasłonił twarz kołnierzem płaszcza, a nie bandażem. Zakładowy samochód był w naprawie, o czym sprawca wiedział od wspólnika Władysława K. Drugie z aut KZPT nie było zatankowane, dlatego dzień przed napadem Genowefa D. zamówiła zwykłą taksówkę. Scenarzysta i reżyser nie mogli jednak przekazać widzowi informacji, że zaniedbania w KZPT oraz brak profesjonalnej ochrony auta przewożącego gotówkę kosztowały życie pięciu osób.

Dla niektórych piszących o filmie zbyt banalna była nawet zbrodnia! Wybierając autentyczne morderstwo, zapomniano o tym, że najlepiej wybrać morderstwo efektowne. Miejsce zdarzenia było mało spektakularne. W milicyjnym opisie czytamy:

> Szosa żwirowa drugiej klasy. Z prawej strony drzewa przydrożne. Wzdłuż lewego brzegu biegnie tor kolei wąskotorowej Pleszew–Krotoszyn.

Film ukazywał zbrodnię gminną, zahaczającą o banał, przez to jeszcze bardziej przerażającą od tej z „importu”. Wspólnik mordercy ukrył banknoty w starym gumiaku i zakopał koło stodoły.

Mimo słabości fabuły, reżyserowi udało się zbudować szereg scen pełnych napięcia, jak ucieczka z miejsca zbrodni. Sekwencja w ciemni, gdzie morderca wywołuje zdjęcia swoich ofiar, wzbudza niepokój, jak autentyczne fotografie z milicyjnej dokumentacji wykonane tuż po zabójstwie. Za pomocą prostych środków udało się zbudować szereg krótkich, sugestywnych ujęć, na przykład cień upiornej staruszki

„najeżdżający” na Jacenkę leżącego na łące. Motyw demonicznej staruszki — wiedźmy pojawi się także w *Brunecie wieczorową porą* („Co to, sąsiedzi na spacerek, nie za późno?”).

W stworzeniu klimatu napięcia czy wręcz efektu klaustrofobii pomocna była muzyka Adama Walaska, wykonywana przez Orkiestrę Polskiego Radia. Obsesyjna melodia gwizdana przez fotografa ma istotne znaczenie w fabule filmu.

Krytycy odnaleźli też kilka pozytywnych akcentów. Wysoko oceniono znakomitą grę Wiesława Gołasa i Elżbiety Kępińskiej oraz aktorów drugiego planu, z Kazimierzem Dejunowiczem na czele. O Hannie Zembrzuskiej „Trybuna Ludu” napisała: „(…) nie miała w filmie dużego pola do popisu, ale wyglądała ujmująco i ładnie”.

Mimo kilku przydługich scen, chwalono dobre tempo akcji. Uznanie znalazł też „autentyzm obyczajowy i społeczny” — precyzyjnie odtworzone realia życia w małym miasteczku. „Szczęśliwe odstąpiono w tym przypadku od maniery i praktyki naszych autorów powieści kryminalnych, przenoszących z reguły akcję w regiony Lazurowego Wybrzeża czy londyńskiego Soho” („Sztandar Młodych” nr 11, 13–14 stycznia 1962).

W osadzie filmu figurują nazwiska uznanych aktorów. Aleksander Dzwonkowski w roli tajemniczego pijaka Mielocha, Kazimierz Wichniarz jako milicjant oraz Wanda Łuczycka — kasjerka Janka. W roli strażnika bankowego Rybickiego zobaczymy Stefana Śródkę, który do historii polskiego filmu przeszedł monologiem zaczynającym się od słów „Tradycją niczego nie nazwiesz” (*Miś*). Bolesław Płotnicki zagrał właściciela straganu z warzywami Jana Piteraka. Dwie dekady później aktor, już jako emeryt, zagrał w serialu *Alternatywy 4* Antoniego Kierkę. Prawie

osiemdziesięcioletnia Wanda Łuczycka pojawi się jako Maria Oborniakowa na planie *Zmienników*.

Podczas pracy nad *Dotknięciem nocy* Bareja nie ustrzegł się pomyłek i błędów, za co zebrał wiele krytycznych uwag. Wykazał się jednak dużą odwagą, przecierając szlak nowemu gatunkowi. W wielu polskich kryminałach odnajdziemy liczne inspiracje *Dotknięciem nocy*. Motyw alibi nagranego na magnetofonowej taśmie pojawił się w *Gangsterach i filantropach* Skórzewskiego i Hoffmana (1963). Melodię gwizdaną przez Jacenkę zastąpiono nagraniem rozegranej wcześniej partii szachów Profesora (Gustaw Holoubek) z emerytowanym sędzią. Na początku *Zbrodniarza i panny* Janusza Nasfetera oglądamy scenę, w której przestępca strzela do bankowego konwoju. Jak w *Dotknięciu nocy* kasjerka przez ułamek sekundy widzi twarz bandyty. W *Przepraszam, czy tu biją?* Piwowskiego Belus jak Roman Jacenko przez okno opuszcza dyskotekę Maxim, by dokonać napadu na strażnika, zrabować mu broń, niepostrzeżenie powrócić i zyskać murowane alibi. Elementy gatunku odnajdziemy w jego późniejszych filmach, z *Brunetem wieczorową porą* na czele. Drugim po *Dotknięciu nocy* filmem tego gatunku był film *Dwaj panowie N* Tadeusza Chmielewskiego, znanego bardziej jako twórca komedii *Nie lubię poniedziałku*.

Fitelberga 31

Dla Stanisława Barei rok 1962 był czasem dużych zmian. Z kilkunastometrowego pokoiku reżyser wraz z rodziną przeniósł się do nowego domu szeregowego Spółdzielni „Osiedle Artystów” ZAIKS przy Fitelberga 31. Czterdzieści pięć lat temu okolice ulicy Woronicza za skrzyżowaniem z Komarowa (dziś Wołoska) przypominały raczej wieś niż dzielnicę Warszawy. W pobliżu budowano zajezdnię autobusową oraz magazyny Służewca Przemysłowego. Bloki mieszkalne oraz kompleks gmachów telewizji powstały dopiero potem. Kilka lat później zbudowano basen Międzyszkolnego Ośrodka Sportowego przy ulicy Spartańskiej 1, który regularnie reżyser odwiedzał do końca życia. Warunki w pokoju na Wilczej były bardzo trudne. Gdy odwiedzali ich znajomi — Jan Łomnicki, Skolimowski czy Morgenstern — brakowało nawet miejsca na szklanki z herbatą. Nie było tam ciepłej wody. Hanna Kotkowska-Bareja grzała wodę na kąpiel dla małej Kasi w dużym garnku na kuchni. Na mieszkanie w bloku oczekiwano kilkanaście lat. Jak zwykle pomógł przypadek. O budowie osiedla ZAIKS-u Stanisław Bareja dowiedział się od aktora Tadeusza Somogi. Część z sumy 240 tys. złotych wpłacił do razu, zapożyczając się wśród znajomych i rodziny. Resztę rozłożono na raty. Ostatnia została wpłacona dopiero w 1986 roku. Pierwszy mebel w nowym domu, stół, został osobiście wykonany przez reżysera.

Jak spędzał wolny czas?

Poza pływaniem na nieistniejącym już basenie na Spartańskiej, jazda na rowerze była jedną z form aktywności fizycznej reżysera. Już w latach 70. na działce w Goławicach nad Wkrą jeździł na długie wycieczki z dziećmi.

Na składaku objechał całą Warszawę w poszukiwaniu interesujących plenerów. Rower zresztą często pojawia się na ekranie. Podczas realizacji zdjęć przez 2–3 miesiące Bareja nie mógł poświęcić zbyt dużo czasu rodzinie. W wolnych chwilach próbował nadrobić zaległości. Starał się zapewnić im maksimum rozrywki. Wycieczki. Poranne seanse w kinie. Teatr Guliwer na Różanej.

Hanna Kotkowska-Bareja:

> Mąż lubił cyrk, choć wielu uważa to za plebejską rozrywkę. Mimo sztuczek i tricków cyrk jest prawdziwy. Bardziej prawdziwy od filmu. Prawdziwe są lwy i noże rzucane wokół żywej asystentki. Prawdziwy jest trapez i ewolucje linoskoczków. Prawdziwe jest ryzyko. Staszek cenił profesjonalizm cyrkowców, przygotowanie i zaangażowanie, większe niż u aktorów filmowych.

Na planie źle zagrana kwestia oznacza najwyżej dubel. Niedopracowana ewolucja może zakończyć się śmiercią. Tam nie ma miejsca na filmowy chaos i brak odpowiedzialności.

Bareja uwielbiał też teatr. Chodził tam, by oglądać inną stronę talentu aktorów, z którymi pracował przy komediach. Przedstawienie było jednocześnie wstępnym castingiem. Teatralna scena pozwalała na dokładną obserwację gry aktorów i „wmontowanie” ich w przyszłe role.

Jak reżyser odreagowywał stres? Zwykle leżał na kanapie i pochłaniał sterty książek.

Na początku 1963 roku na poddaszu domu przy Fitelberga znalazł swój azyl przyjaciel reżysera, „tymczasowo bezdomny” Jakub Goldberg, zwany Kubą. Choć należał do osób nadzwyczaj towarzyskich i lubił imprezowy tryb życia, symbioza przebiegała bezkolizyjnie. Goldberg był drugim reżyserem *Męża swojej żony*. Przyjaźń z Bareją trwała od czasów, gdy

obydwaj mieszkali w Łodzi. Gdy 30 marca 1966 roku urodził się Jan Bareja, Kuba wyprowadził się. W 1968 roku jak wielu filmowców żydowskiego pochodzenia wyemigrował do Danii. Do końca należał do grona niezawodnych przyjaciół Barei, korespondując z nim. Ostatni raz spotkali się w Berlinie Zachodnim, gdy reżyser odpoczywał po operacji serca w 1983 roku. Największego marzenia o realizacji własnego filmu Goldberg nigdy nie zrealizował. Wiele razy powtarzał Barei z nutą podziwu, ale i odrobiną smutku: „Do robienia filmu trzeba mieć głowę”. Przez pewien czas wykładał teorię filmu w Den Danske Filmskole na kopenhaskiej wyspie Frederiksholm. Pisał także teksty do paryskiej „Kultury”. Cierpliwie oczekiwał na filmowe „piętnaście minut sławy”, które nigdy nie nadeszło. Zmarł w kwietniu 2002 roku.

Kasia

Katarzyna Bareja (2013):

> Był wspaniałym ojcem, bardzo cierpliwym, spokojnym. Nawet wtedy, gdy ktoś go zirytował, nie podnosił głosu, starał się tłumić złe emocje, nie wylewać ich na zewnątrz, na nas. Często zabierał nas, mnie i mojego brata Janka, na plan filmowy. Zagrałam epizodyczne role w *Nie ma róży bez ognia*, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i *Misiu*. Świetnie gotował, w naszym domu on był głównym kucharzem.

W wywiadzie dla „Tygodnika TVP” w maju 2016 roku córka reżysera wspominała:

> Tata lubił być ojcem. Uczył mnie i brata pływać, czytać, jeździć na rowerze. (…) Pokazywał, że bardzo trudno jest utonąć, trzymał nas na rękach, powoli opuszczał i mówił, że jak masz dużo powietrza w płucach, to naprawdę się nie pogrążysz, nie uda ci się utopić, to jest trudne, więc dziecko nabierało odwagi. Później nauczył nas pływać kraulem, mama — żabką. (…) Rysował historyjki obrazkowe, narysował dla nas całą grę planszową według swojego pomysłu. Kiedyś, jak wróciłam ze szkoły, to okazało się, że jest dla mnie list od krasnoludka. I ten list to był jeden z szeregu liścików, które mnie doprowadziły, po czytaniu kolejnych, cichej pomocy taty i dedukowaniu, o co chodzi, do gumy do żucia w pralce! Dom był bardzo przyjemnym miejscem, pełnym przygód.

Janek

Jan Bareja (2009):

> Tata kilka razy zabierał mnie na filmowy plan. Na początku był *Niespotykanie spokojny człowiek*. Zdjęcia koło Zgierza. Tam zagrałem chłopca z porwanego autobusu. Lepiej pamiętam *Bruneta wieczorową porą*. Miałem wtedy dziesięć lat. Mówiłem wiersz: „Hula, hula wiatr zimowy. Wicher duje w twarz”.
> Reszta brzmiała: „…a dwa wuje zamarznięte do połowy doją krowy i stąd mleko masz”.
> Pamiętam niesamowity mróz. Zdjęcia nocne zaczęły się około dwudziestej trzeciej i trwały kilka godzin. Ekipę karmiono grochówką z polowej kuchni. Poza swoją rolą byłem na planie *Bruneta* jeszcze raz. Pamiętam, że była sobota i ojciec zabrał mnie ze sobą do drewnianego domu Michała Romana w Konstancinie. Tego dnia kręcono scenę zabójstwa Krępaka ze spadającymi nożami. Później zagrałem jeszcze w *Misiu*, w aptece przy Rakowieckiej.

Harcerz grany przez Janka meldował Stuwale (Bronisław Pawlik): „Proszę pana, ja już policzyłem. Stoi 121 osób. Czuwaj!”.

Najlepszy kucharz polskiej kinematografii

Stanisław Bareja był najlepiej gotującym polskim reżyserem. Gotować nauczył się na studiach. A właściwie już pod koniec studiów.

W wywiadzie dla „Tygodnika TVP” Hanna Kotkowska-Bareja opowiadała w maju 2016 roku:

> Gotować nauczył się sam. Jeszcze w Szkole Filmowej pisał do mamy listy i prosił o przepis na gotowanie ryżu. Nauczył się gotowania przez kilka lat samodzielnego życia, a potem naszego wspólnego, gdy ja nie zdradzałam entuzjazmu do siedzenia w kuchni. Po operacji w prezencie od jednego z kustoszy dostał włoską książkę kucharską. Jak się ją czytało, co jest potrzebne do przyrządzenia potraw, to nam włosy na głowie dęba stawały. Do dziś mam tę książkę w domu i czasem ją przeglądam (…) Wszystko, czego się dotknął, zamieniał w niesłychanie smaczne dania. Zdumiewało mnie to, często wydawało mi się, że nie ma nic w lodówce, przychodzili goście, a on wyczarowywał przyjęcie.

Maestria w kuchni zaczynała się już na etapie zakupów. W *Poszukiwany, poszukiwana* Marysia, czyli adiunkt Rochowicz (Wojciech Pokora), przed zakupami na bazarze przy Polnej ogląda warzywa i owoce, porównuje je u różnych sprzedających, by wybrać te najbardziej dorodne. Reżyser także wybierał owoce i warzywa dojrzałe, ale nie przejrzałe, jędrne, bez plam czy pleśni. Gdy na przykład kupował buraki na ulubiony barszcz czerwony na zakwasie, szukał mniejszych, nieprzerośniętych okazów, wiedząc, że te drugie są zwykle niesmaczne, zbyt włókniste. W PRL trudno było znaleźć dobre jakościowo, świeże mięso. W mięsnym, gdy kolejkowicze wykupili już lepszy towar, oferowano ochłapy, które w *Zmiennikach* reanimowano według sprawdzonej, kryzysowej metody pani Ołtarzewskiej:

> Włożyć mięso do mleka kwaśnego na jakiś tydzień, potem wypłukać i zalać octem. Za dwa tygodnie masz pieczeń jak „na kartki”.

Hanna Kotkowska-Bareja wspomina:

> Ciotka męża prowadziła przez jakiś czas sklep mięsny na Saskiej Kępie. Od czasu do czasu można było u niej coś zdobyć. Kiedyś przyjechała do nas z Paryża moja siostra z mężem i córeczką. Staszkowi udało się zdobyć wielką polędwicę wołową. Nie pamiętałam wtedy, kiedy coś takiego widzieliśmy. Karmiliśmy tym naszych gości przez tydzień. Moja siostra zastanawiała się, czemu wciąż jemy to samo. Trudno jej było zrozumieć, że dla nas w tamtych czasach to było święto. A Staszek dwoił się i troił, żeby wyczarowywać z tego różne specjały. A to zrazy, a to befsztyki, a to jakieś sztufady. Ja byłam tylko pomocą kuchenną. Sam wolał rządzić w kuchni.

Gotujący reżyser nie ograniczał się do popisowych dań. Jego *spécialité* był barszcz czerwony na zakwasie. Do tego najlepsze są buraki o podłużnym kształcie. Zakwas przygotowuje się około 7–10 dni w wyparzonym słoiku nakrytym gazą, dodać można sok z kiszonych ogórków. Smak czerwonego barszczu na zakwasie jest nieporównywalny do ersatzu, niby-barszczu z kartonika. Innym popisowym daniem Barei była wątróbka po żydowsku z przysmażaną cebulką i jajkiem na twardo. Nie unikał ryb, które w PRL wiele osób traktowało z pogardą. Jednym z ulubionych dań był dorsz po francusku *à la* Bareja. Rybę gotuje się z warzywami. Po wyjęciu z wody należy wymieszać ją z bułką maczaną w mleku. Do tego odrobina masła, piana z białek, dużo siekanej naci oraz przyprawy do smaku. Wszystko posypać serem i do piekarnika. Przygotowywał znakomite zrazy zawijane z mięsem i wspomnianą już sztufadę, duszoną wołowinę naszpikowaną boczkiem. Potrawa ta w kuchni francuskiej nosi nazwę *boeuf à la mode* i jest znana od XVI wieku.

W komedii *Król w Kraju Rozkoszy* (1787) Franciszka Zabłockiego kanclerz minister na dworze króla Gamonia Pierwszego nazywa się Sztufada.

Jedzenie sprawiało mu przyjemność. Pamiętają to jego przyjaciele.

Tadeusz Chmielewski:

> Staszek był wspaniałym kompanem i kucharzem.

Janusz Weychert:

> Lubił jeść, delektować się każdym kęsem, każdą chwilą przy stole. Nie znosił podłego, bufetowego jedzenia z przypalonym bigosem czy mielonymi sprzed tygodnia. Był naprawdę mistrzem gotowania. Podejrzewam, że dziś mógłby z powodzeniem prowadzić program telewizyjny o gotowaniu!

Lubił dobrą gatunkowo herbatę. Na rynku bywała dostępna gruzińska herbata opakowana w papier podobny do toaletowego, chiński yunnan lub ulung. W kawiarniach oraz na pokładach samolotów LOT podawano krajowy wyrób herbatopodobny pod nazwą Ex, co mogło mieć związek z łacińskim *exitus*, czyli zgon. W *Misiu* usłyszymy:

> — Przepraszam, gdzie pani kupiła tę herbatę?
> — A nie, to córka przysłała mi z Łomży.

Z serialu *Zmiennicy* dowiadujemy się, jak zaparzyć idealny napój:

> Podstawą dobrej herbaty jest przede wszystkim woda. Jako punkt wyjściowy należy wziąć trzy butelki „Mazowszanki”. Otworzyć na trzy godziny, żeby gaz wyleciał, potem przepuścić przez specjalny filtr węglowy. Dodać trochę nadmanganianu potasu i czekać parę godzin, żeby zawiesiny opadły (…) Następnie wystarczy przecedzić przez gazę do czajnika, gotować na wolnym ogniu przez godzinę i jak się ustoi, można spokojnie zabrać się do parzenia herbaty.

Świat z kolorowej pocztówki

Australijski farmer, Polak z pochodzenia, Robert Wolański (Wiesław Gołas) przyjechał do ojczystego kraju, by w ciągu zaledwie trzech dni znaleźć idealną żonę. Z pomocą przyjaciół aranżuje porwanie dziewczyny śpiewającej w chórze „Mazowsza” (Elżbieta Czyżewska). Okazuje się, że dokonał kidnapingu niewłaściwej chórzystki. Do tego kolorowe zdjęcia, sekwencja z koncertu „Mazowsza” oraz posmak luksusu na modłę amerykańską, obficie podlanego słodkim do granic możliwości lukrem.

Hybryda komedii pomyłek z komedią muzyczną. Pierwowzór literacki autorstwa Romana Niewiarowicza (1902–1972) nosił tytuł *Co z takim zrobić?* i powstał pod koniec lat 30. Życiorys autora był z pewnością ciekawszy od fabuł, które tworzył. Pewien jego fragment do dziś wzbudza kontrowersje. Niedoszły prawnik. Aktor i reżyser już od lat 20. W czasie wojny — oficer komórki kontrwywiadu ZWZ–AK ps. Łada. Jak doktor Jekyll i mister Hyde ma dwa wcielenia. Oficjalnie Niewiarowicz pracuje jako reżyser w jawnym, czyli kolaboranckim Teatrze Komedia. Jako konspirator rozpracowuje czołowego kolaboranta wśród polskich aktorów, Igo Syma, który z wyroku podziemia został zastrzelony 7 marca 1941 roku. Niewiarowicza aresztowano i więziono w obozie Gross-Rosen. Po wojnie sąd weryfikacyjny ZASP skazał go na karę — roczny zakaz zajmowania stanowisk artystycznych w teatrze za pracę w jawnym teatrze wspieranym przez okupanta. Zarzucono mu nadużywanie zajmowanego stanowiska w celu czerpania korzyści majątkowych. Niewiarowicz jako reżyser gadzinowego teatru pobierał wynagrodzenie kilkunastokrotnie wyższe od przymierających głodem aktorów, którzy po wybuchu wojny zmienili zawód lub podejmowali dorywcze prace.

Jako konspirator musiał konsekwentnie grać rolę sowicie opłacanego kolaboranta. Większość środowiska miała mu jednak za złe niemoralnie wręcz wysokie zarobki.

Okupacyjne zaszłości szybko poszły w niepamięć. Zdolnych scenarzystów było niewielu. Niewiarowicz wraz z Ludwikiem Starskim napisał scenariusz pierwszej powojennej komedii *Skarb* Buczkowskiego.

Za współpracę reżyserską przy produkcji *Żony dla Australijczyka* odpowiadał Hieronim Przybył, znany jako reżyser filmów *Rzeczpospolita babska* oraz *Milion za Laurę*. Autorem dialogów był Stanisław Dygat. Jednak nawet jego talent nie uchronił filmu przed krytykami. Po raz kolejny Bareja otrzymał scenariusz wyciągnięty z lamusa, narażając się na falę krytyki za cudze grzechy.

Bareja wierzył, że dobra komedia jest ponadczasowa. Nieważne, czy scenariusz powstał trzy dekady wcześniej, czy jest całkiem aktualny. Wychowany na przedwojennych komediach gagowych, uważał, że „komedie najmniej się starzeją, że nawet te z lat dwudziestych można z powodzeniem oglądać również dzisiaj i świetnie się na nich bawić. Natomiast ówczesne dramaty są już czymś anachronicznym, chociażby dramaty z Gretą Garbo” („Film” 7/1967).

Opinii o ponadczasowym uroku komedii nie podzielali recenzenci.

> *Żona dla Australijczyka* to film staroświecki i nudny. Moim zdaniem nie ma w tym ani winy reżysera (a jeżeli jest, to minimalna), ani zespołu aktorskiego. Wina leży u źródeł filmu: w scenariuszu, który jest nieporozumieniem

— pisał Andrzej Tylczyński w „Tygodniku Demokratycznym” w czerwcu 1964 roku.

Autor recenzji zauważył, że:

> W tej trącącej myszką komedii sytuacyjnej właściwie główną i jedyną wbrew

tytułowi rolę gra zespół „Mazowsze”.

Zdjęcia lądowe nakręcono w warszawskim atelier Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie oraz w Gdańsku. Od początku film realizowano z dużym rozmachem. Kazimierz Konrad wykonał zdjęcia w nowoczesnej wówczas technice szerokoekranowej CinemaScope, w kolorze. Nowa technologia musiała wywoływać piorunujące wrażenie na widzach, przyczajonych do tradycyjnych czarno-białych filmów. Niezwykle starannie dopracowano ścieżkę dźwiękową z muzyką Tadeusza Sygietyńskiego. Chwalono choreografię Witolda Zapały i Eugeniusza Paplińskiego. Przez lata Bareja musiał wysłuchiwać złośliwych uwag o przerysowanej scenografii. Willa urządzona w iście amerykańskim stylu. Białe jak lukier telefony uznano za „szczyt luksusu realiów i eskapizmu twórców”. Takie domy w realiach gomułkowskiego PRL roku 1963 po prostu nie istniały! Większość społeczeństwa gnieździła się w klitkach ze ślepą kuchnią bez balkonu, za to z nieczynną windą i przeciekającymi rurami. Zgodnie z zaleceniami towarzysza Gomułki, wzorem dla polskiego budownictwa miały być sowieckie mieszkania, tzw. komunałki, ze wspólną łazienką na korytarzu. Reżyser pokazał ludziom nieosiągalny dla nich przepych, na 92 minuty przenosząc ich daleko od szarej codzienności. Może nawet zbyt daleko, do świata zbyt odrealnionego, nawet jak na konwencję komedii muzycznej. Krzysztof T. Toeplitz w tygodniku „Świat” opublikował artykuł o znamiennym tytule *Visitez la Pologne*:

> Nie istnieje natomiast taki kraj, jaki oglądamy na tym filmie. Bareja dokonał swoistego cudu, utrzymując nas przez dwie godziny w czwartym wymiarze. Jeśli widzimy w tym filmie wnętrze mieszkalne, wnętrze studia telewizyjnego, wnętrze urzędu lub hotelu, to możemy być pewni, że wyniesione zostało z tych wnętrz wszystko, co kiedykolwiek znajdowało się tam naprawdę, i zastąpione czymś, czego tam nie było, nie ma i nie będzie.

Widoczną na filmie szynkę i kabanosy zdecydowana większość społeczeństwa jadła tylko dwa razy w roku, przy okazji świąt. Dostawca z delikatesów (Jan Kobuszewski) przywozi wyładowany po brzegi kosz luksusowych wiktuałów. Wolański niefrasobliwie pochłania je na śniadanie, kusząc nimi wygłodniałą ofiarę kidnapingu.

> Nawet morze jest farbowane, nawet mewy pracują na dniówkę. Jest to piękne i imponujące. Bareja zrobił ten film, jak to się mówi, „jak stary". Wprawia nas to w tym większy podziw, że nie pamiętamy, aby ten reżyser kiedykolwiek zrobił jakiś film „jak młody".

— ironizował K.T. Toeplitz.

Sekwencje morskie nakręcono na pokładzie transatlantyku M/S Batory podczas rejsu Gdynia — Helsinki — Leningrad na prawdziwym, nie farbowanym Bałtyku. Filmowcy pod wodzą Barei na kilka dni opanowali flagową jednostkę Polskich Linii Oceanicznych.

Na ekrany kin *Żona dla Australijczyka* trafiła 16 czerwca 1964 roku. Tytuł recenzji Cezarego Wiśniewskiego („Sztandar Młodych" z 16 czerwca 1964) brzmiał *Australijczyk w odświeżalni*:

> Film ten stanowi jednak nader łatwą i pogodną rozrywkę, w sam raz na letnie upały, bo dużo w nim wody. Dobyto komedyjkę z lamusa, dopisano to i owo, tu postać, tam aktualne realia i w nadziei, że nikt nie pozna tak przemalowanego wehikułu, kazano mu udawać nowy model.

Reżyser bronił się łamach „Filmu":

> Film miał dwa miliony widzów i ogromne powodzenie za granicą. Wśród Polonii amerykańskiej Wiesław Gołas dzięki *Żonie dla Australijczyka* jest jednym z najpopularniejszych polskich aktorów. Zgadzam się, że krytyka ma sporo racji, twierdząc, że używam starych schematów i prymitywnych

sposobów, ale nieraz okazują się one bardziej niezawodne od wielkich zamierzeń i ambicji.

Żonę dla Australijczyka wyświetlano w kinach ZSRR, Czechosłowacji, NRD, Rumunii, Bułgarii. Największe dochody dla kinematografii przyniosła jednak transakcja z „innym systemem walutowym". Licencję na rozpowszechnianie filmu w kinach oraz w komercyjnych stacjach telewizyjnych zakupiło USA. W ciągu roku *Żona dla Australijczyka* przyniosła większe wpływy od wyświetlanego przez lata *Skarbu* czy *Kapelusza pana Anatola*. W 1965 roku film zajął 17. miejsce na liście wpływów dewizowych wszystkich polskich filmów wyprodukowanych po wojnie. „Tylko raz po premierze *Bruneta wieczorową porą* mąż otrzymał z tantiem niewielką kwotę w forintach", wspomina żona reżysera. Skromne 300 forintów było nagrodą dla obrazu, który przyniósł kinematografii miliony.

Po latach Bareja nabrał autoironicznego dystansu do filmu, który dziś można polecić nie tylko amatorom cepeliowskich klimatów. Reminiscencje *Żony dla Australijczyka* odnajdziemy w komedii, która stoi na przeciwległym biegunie twórczości reżysera. W jednym z warszawskich sklepów Cepelii kilkanaście lat później usłyszymy pamiętny dialog Stuwały ze sprzedawczynią, zajadającą się pomidorową zupą:

— Pani da dwa misie! Tego rudego i tego w czerwonej czapeczce!
— Jem przecież!!!

Gorzka autoironia z *Żony dla Australijczyka* to także taniec pary liliputów w ludowych strojach na uroczystości wręczenia paszportów Stanisława Palucha i Aleksandry Kozeł.

Bez białych telefonów i sterylnych wnętrz wyjętych żywcem

z amerykańskiego „House & Garden” nie byłoby więc brudnej wody przelewającej się z zapchanych umywalek klubu „Tęcza”. Choćby z tego powodu nie można dyskwalifikować *Żony dla Australijczyka*.

Prekursor seriali

Ona jest młodą dziennikarką. On — redakcyjnym fotoreporterem. Tytułowi bohaterowie grani przez Janinę Traczykównę i Jana Kobuszewskiego pracują w redakcji „Echa”. Pomysł siedmioodcinkowego serialu *Barbara i Jan* z wątkiem sensacyjnym narodził się w umyśle Lecha Pijanowskiego, który w czołówce występuje jako Janusz Jaxa. Reżyserem nieparzystych odcinków był Jerzy Ziarnik. Pozostałe: *Główna wygrana*, *Oszustka i Kłopotliwa nagroda* wyszły spod ręki Hieronima Przybyła. Współautorem wymienionych scenariuszy był Stanisław Bareja. W *Głównej wygranej* Jan zakupił los Totalizatora Sportowego. Po losowaniu okazało się, że to główna wygrana. Los był prawdziwy, lecz kolektura fałszywa. W czwartym odcinku podróżująca po całej Polsce oszustka używa legitymacji dziennikarskiej, skradzionej Barbarze Raczyk. Z kolei akcja szóstego odcinka toczy się w Łabędach Małych, gdzie trwa spór pomiędzy szefem miejscowego PGR a kierowniczką świetlicy. Barbara i Jan muszą, niczym szwedzcy dyplomaci, pełnić funkcję rozjemców. W większości odcinków zdjęcia realizowano w Łodzi. Piątego stycznia 1965 roku serial miał premierę w pierwszym i wówczas jedynym programie TVP. Zapomniany dziś serial cieszył się wówczas dużą popularnością. Mówiąc językiem koszykarzy, Bareja zaliczył „asystę”.

Sherlock Holmes z MO

Od początku lat 60. seriale kryminalne robiły oszałamiającą karierę w USA i Europie Zachodniej. Simon Templar alias Święty rozsławił Rogera Moore'a na całym świecie. W Polsce oraz innych „demoludach" przestępczość w filmie przez długie lata była tematem tabu. Etatowym szwarccharakterem był kułak rozpasiony na chłopskiej krzywdzie, sabotażysta, amerykański szpieg lub chuligan rodzimego chowu. Historia pierwszego polskiego serialu kryminalnego zaczęła się na początku lat 60. od zagadek inspektora Wernera, drukowanych w odcinkach na łamach „Przekroju". Pisała je Janina Ipohorska, ukrywająca się pod pseudonimem Alojzy Kaczanowski.

Z kryminalnych zagadek narodził się pomysł na serial dla TVP. Inspektor Werner? To nie brzmiało dobrze, kojarząc się raczej z funkcjonariuszem niemieckiej Kriminalpolizei z lat okupacji niż oficerem MO. Bohater został szybko i bezboleśnie spolonizowany poprzez nadanie mu swojskiego nazwiska. Ponieważ Bareja przecierał szlaki kryminału w Polsce, jemu powierzono realizację przygód kapitana Sowy. Serial nakręcono od lutego do lipca 1965 w atelier Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi przy współudziale Zespołu Filmowego „Rytm". Podczas pracy korzystano z rekwizytów i dekoracji przygotowanych dla innych filmów fabularnych. Wątły budżet i „skromna baza techniczna" będą towarzyszyć Barei we wszystkich jego filmach. Stanisław Bareja niczym Alfred J. Hitchcock po raz pierwszy zagrał na planie własnego filmu. W odcinku *Termos* wrzuca list do skrzynki pocztowej. Na kilka sekund pojawi się nieznany jeszcze Janusz Gajos w roli milicjanta ucharakteryzowanego na listonosza. Tytułowy oficer MO rozwiązuje kryminalne łamigłówki bez błyskotliwego

polotu, lecz nadzwyczaj skutecznie. Ciężar gatunkowy spraw jest różny. Czasem chodzi o przemyt dzieł sztuki z prowincjonalnego muzeum na zamówienie zagranicznego kolekcjonera. W innym odcinku dochodzi do morderstwa stroiciela fortepianów, które wygląda na zbrodnię bez motywu. Miejscem zbrodni może być klatka z lwem w cyrku, elegancka willa, która na potrzeby filmu nosiła adres domu reżysera Fitelberga 31, lub łódzki oddział Motozbytu. W ostatnim przypadku zuchwały rabuś jest zmotoryzowany. Oprócz utargu kradnie przy okazji cudzą tożsamość: wygląda jak sobowtór jednego z pracowników. Nosi taki sam płaszcz, okulary, beret. To sobowtór. Dubler. Sobowtór dla dublera. Oglądając *Kapitana Sowę na tropie*, zrozumiemy, że pomysł na Ryszarda Ochódzkiego vel Stanisława Palucha istniał w świadomości Stanisława Barei, tak jak brat bliźniak istniał na „lekko przesadzonym” zdjęciu wysłanym do ciotki z Londynu. To kolejny dowód na dialog, jaki prowadzą ze sobą filmy Stanisława Barei. Choć po 55 latach fabuła serialu może wydać się banalna czy wręcz naiwna, Ipohorska wyprzedziła swą epokę o wiele lat. Zorganizowany przemyt heroiny z Azji do zachodniej Europy czy seryjny morderca psychopata pojawiły się w polskim filmie znacznie później. Do wątku narkotykowego powróci po 20 latach także sam Bareja w serialu *Zmiennicy*. Angaż do tytułowej roli otrzymał Wiesław Gołas. Zbigniew Klaczyński napisał o nim w „Trybunie Ludu”:

> Ten znakomity aktor o niebywałej skali możliwości wykrzesać potrafi uśmiech nawet ze starego kulawego stołu. I nawet wtedy, gdy nie ma co grać.

Kapitan Sowa wzbudzał sympatię widzów. Mało błyskotliwy, trochę roztargniony, a przez to ludzki, autentyczny. Choć zdarzy mu się walczyć z uzbrojonymi gangsterami, nie jest typowym „gliniarzem” od mordobicia, nie kojarzy się z milicyjnymi pałkarzami.

To raczej postać stworzona według pobożnych życzeń obywateli. Ucieleśnienie stróża prawa. W konfrontacji z przestępcami — zawsze skuteczny. Miał słabości: nieustannie rzucał palenie, połykając miętówki, po czym znów sięgał po papierosy. Bareja znał z autopsji problem walki z nikotynowym nałogiem. Palenie rzucił właśnie podczas pracy nad serialem.

Zgodnie z archetypem kryminału, jak w powieściach sir Arthura Conan Doyle'a, głównemu bohaterowi towarzyszy odpowiednik doktora Watsona — Albin (Michał Szewczyk).

Na liście płac serialu znaleźli się znani i popularni aktorzy. Wśród gwiazd można wymienić Kalinę Jędrusik, Elżbietę Czyżewską, Leona Niemczyka, Bohdana Łazukę oraz Krzysztofa Chamca. Nazwisko ostatniego z wymienionych pojawi się po kilkunastu latach w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. „Co tydzień pan Fetting zabija panią Koczeską, a pan Chamiec wykrywa ich w czwartek w telewizorze" — słyszy zdumiony Roman Ferde od dozorcy przy alei 3 Maja. Autorem ścieżki dźwiękowej był Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz.

Kapitan Sowa na tropie był jednym z pierwszych, o ile nie pierwszym serialem kryminalnym w „demoludach". Realizację enerdowskiego *Polizeiruf 110*, znanego jako *Telefon 110*, rozpoczęto w 1971 roku. Rosyjski pięcioodcinkowy serial z Włodzimierzem Wysockim *Miesto wstrieczi izmienit' nielzia* Stanisława Goworuchina, w Polsce wyświetlany pod tytułem *Gdzie jest czarny kot?*, powstał osiem lat później. Pod koniec lat 70. Bareja otrzymał lukratywną propozycję realizacji komedii o „dobrym milicjancie" dla telewizji kierowanej przez Macieja Szczepańskiego. Związany już wówczas z konspiracją, odrzucił ją bez wahania, pamiętając „ścieżki zdrowia", jakie urządzało MO protestującym robotnikom z Radomia i Ursusa. Poza *07 zgłoś się* Krzysztofa Szmagiera

w schyłkowym PRL nie było miejsca na serial kryminalny. Aluzję do innego „milicyjnego” serialu tego reżysera odnajdziemy w *Zmiennikach*. Labrador retriever przeszkolony do wykrywania narkotyków u pasażerów lotniska Okęcie wabi się Cywil. Władzy nie zależało na kreowaniu pozytywnego wizerunku milicji w społeczeństwie. W stanie wojennym znikły wszelkie iluzje. Zawieszono nawet wydawanie komiksu *Kapitan Żbik*, który miał wychowywać młodzież i wzbudzać sympatię dla działań milicji. Bareja znał dobrze kolorowe zeszyty o przygodach nieustraszonego oficera MO. Nieraz kupował je Jankowi w kiosku, traktując jako swoiste kuriozum. Komiks — wymysł kapitalistów z USA w służbie komunistycznej milicji! Ślad po lekturze komiksowej serii znajdziemy w *Misiu*. Porucznik MO — Lech Ryś sprawuje społecznie dyskretną opiekę nad gromadką urwisów, sprowadzając ich na dobrą drogę. Dzięki trafnym poradom, zyskuje u urwisów przydomek „Wujek Dobra Rada”. Według „Przekroju” (19/2002), gdy w 1982 roku Władysław Krupka, pomysłodawca serii o Żbiku, rozmawiał z komendantem głównym MO gen. Tadeuszem Beimem, usłyszał od niego: „Młodzież nie musi kochać milicji. Musi ją szanować. Musi się jej bać”. W przypływie szczerości generał wyznał prawdę. Z jednym zastrzeżeniem. Strach przed pałkami „bijącego serca partii” miał paraliżować wszystkich obywateli PRL, bez względu na wiek.

Mimo pewnych słabości serial nie odszedł w niepamięć. W artykule *Wiesława Gołasa aktorstwo wyśmienite* Andrzej Lipiński na łamach „Ekranu” z 23 stycznia 1983 roku pisał:

> Jeśli i dziś przygody kapitana Sowy wywołują uśmiech, to raczej nostalgiczny. Ma w sobie serial Barei coś z tęsknoty zwykłego zjadacza (telewizyjnego) chleba do wielkich czynów. Takich, które nie wymagają postury Rambo ani arsenału strzelających gadżetów. Bo przecież Gołas-Sowa, mimo że prawie nie sięgał po broń, dokonał rzeczy zaiste niezwykłych.

Artysta się żeni

Dziennikarka „Prawa i Życia” Barbara Seidler (2008):

> Pamiętam sprawę z Łodzi. Był to początek lat sześćdziesiątych. Naprzeciw budynku państwowej przędzalni pewien człowiek założył własną, nielegalną. Z okna na drugim lub trzecim piętrze budynku przez szerokość ulicy przeciągnięto tam państwową nić. W zakładzie praca była na trzy zmiany, więc w proceder wtajemniczono kilka osób, płacąc im regularnie „dolę”. Warunkiem powodzenia operacji była bezwietrzna pogoda.

Proceder kradzieży państwowej nici do „przędzalni” w budynku naprzeciwko trwał kilka lat. Sprawę wykryto przypadkowo. „Przedsiębiorcy” stanęli przed Sądem Okręgowym w Łodzi. Zapadły wyroki. W dobie Gomułki kradzież państwowego mienia karano z całą surowością. W aferze mięsnej zapadł nawet wyrok śmierci, który wykonano. Stanisław Wawrzecki nie był głównym sprawcą, lecz musiał zginąć, jak ktoś, kto wie zbyt wiele. Jego syn, Paweł, zagrał w *Misiu* piosenkarza Cwynkara, który z wielką energią śpiewał o „szerokiej jak morze Trasie Łazienkowskiej”. Barbara Seidler opisała aferę przędzalniczą na łamach jednego z czasopism prawniczych. Artykuł przeczytał scenarzysta Krzysztof Gruszczyński. Tak powstał wiodący wątek (nomen omen!) o przędzalniczym kombinatorze, który tytułował się „inżynier Kwilecki”. W jego postać wcielił się niezapomniany Bogumił Kobiela. Rolę powabnej małżonki i wspólniczki grała Alicja Bobrowska, laureatka konkursu Miss Polonia 1957. Podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy Gruszczyński przyznał, że autentyczny był wątek sklejania dolarowych banknotów, które przechowywane w niewłaściwych warunkach, uległy uszkodzeniu. Kilka lat wcześniej do konserwatora

grafiki zgłosił się pewien anonimowy krezus, który zaoferował mu procent z sumy uszkodzonych banknotów w zamian za ich renowację. Handlarz z bazaru dorabiający się majątku był jak najbardziej realny. Chroniczną chorobą gospodarki PRL był stały niedobór wszelakich dóbr: od świeżego pieczywa przez odzież, papier toaletowy, aż do statków pełnomorskich. Burczyk i jemu podobni przy pomocy wspólników organizowali deficytowe towary nieporównanie sprawniej niż przedstawiciele państwowych domów towarowych, skutecznie odbierając im klientów.

W krótkim czasie dochodzili do ogromnych fortun, za które powinni odprowadzić równie monstrualne podatki. Nie po to ciężką pracą i sprytem doszli do majątku, by dzielić się nim z fiskusem. System podatkowy, tak rygorystyczny dla „prywaciarzy", był jednocześnie niezwykle liberalny dla twórców. Artysta mógł legalnie nabyć dom, willę, a choćby i pałac, nie płacąc przy tym zabójczego podatku, jeśli tylko nieruchomość była przeznaczona na miejsce jego pracy. Burczyk zakupił pałac, zapisując go na zięcia malarza. Artysta nie docenił jednak hojności teścia, przypadkowo odkrywając prawdę o zakupie swoich obrazów przez osoby podstawione przez bazarowego krezusa. Daniel Olbrychski wspomniał w 1992 roku:

> Jeszcze chodząc na wykłady, dostałem dwie propozycje filmowe jednocześnie: *Bokser* Juliana Dziedziny i *Małżeństwo z rozsądku* Stanisława Barei. (…) No, cóż, produkcja zażyczyła sobie dwojga najmodniejszych wówczas aktorów: Eli Czyżewskiej i mnie. Zapytano, czy potrafię śpiewać. Odpowiedziałem twierdząco, bo właśnie razem z Anią Prucnal śpiewaliśmy trochę w programie telewizyjnym Olgi Lipińskiej „Listy śpiewające". I podobno nieźle mi to szło… (…) Ale w roku 1965 byłem na tyle odważny, że nauczyłem się kilku piosenek Dudusia Matuszkiewicza do słów Agnieszki Osieckiej. Żeby podtrzymać legendę kaskaderską, którą już wówczas cieszyłem się w środowisku, postanowiłem do tego filmu nauczyć się salta. Zagrałem to potem w scenie bójki na Starówce. (…)

Scenariusz skierowano do Zespołu Filmowego „Rytm”. Bareja rozpoczął zdjęcia do *Małżeństwa z rozsądku* wczesną wiosną 1966 roku. 25 lipca odbyła się kolaudacja pod przewodnictwem wiceministra kultury i sztuki i szefa kinematografii, Tadeusza Zaorskiego. Na kolaudacji był obecny także Wincenty Kraśko, szef Wydziału Kultury KC PZPR, reżyser Wanda Jakubowska oraz dokumentalista Jerzy Bossak. Sceny walki Olbrychskiego z chuliganami oraz sekwencje taneczne podczas wesela wydały się za długie, a ich tempo — zbyt powolne. Zgodnie z sugestiami reżyser skrócił film. Skierowany do dystrybucji trwa 90 z początkowych 105 minut. Bossak był wyraźnie zdegustowany.

> Komedia, jak komedia — będzie ona miała publiczność, ale denerwuje mnie to, że została ona zbudowana w sposób tak niesprawny i nie można tutaj niczego naprawić, a szkoda, bo przy tym założeniu można było zrobić film lepszy.

Bossak był rozdrażniony wyeksponowaniem wątku małżeństwa Burczyków reprezentujących nielubianą przez władzę „prywatną inicjatywę”, którą nazwał „klasą straganiarzy”. Ponadto zasugerował, by odziany w gumowany płaszcz tajniak (Wojciech Pokora) był przedstawiony jako kombinator, a nie przedstawiciel organów ścigania. W wypowiedzi Kraśki znajdziemy jednak aprobatę do omawianej komedii:

> (…) sprawy bazarowe włącznie z grupą kanciarzy są u nas aktualne, jeżeli nawiążemy do różnych reportaży, jakie znamy z prasy, i dlatego można o tych sprawach mówić, nie widzę w tym nic groźnego.

Partyjny nadzorca kultury okazał oblicze wyjątkowo łaskawego pana, podsumowując, że „do realizacji komedii trzeba odnosić się poważnie”. Jedno ze zdań Kraśki: „…komedie muszą być realizowane szczególnie sprawnie, dziarsko i tutaj udałoby się osiągnąć lepsze rezultaty przy

pomocy po prostu nożyc” okaże się prorocze, nabierając złowieszczego sensu. Zamiast przydługich scen cenzorskie nożyce wykastrują filmy Barei z treści „godzących w ustrój PRL”. Bossak pouczał: „Byłoby lepiej, żeby Chyła, który jest filozofującym gitarzystą, nie włączał się do akcji”. Wtórowała mu Jakubowska: „Przez to ta postać traci wdzięk”.

Tuż po premierze reżyser opowiadał („Film” nr 7, 12 lutego 1967):

> Otóż chciałem pani powiedzieć, że historia mariażu w *Małżeństwie z rozsądku* jest oparta na faktach i mogła mieć miejsce tylko w Polsce. Czyż nie jest charakterystyczne, że bogaczem jest straganiarz? Dwa najmniej prawdopodobne zdarzenia z tego filmu: kradzież nici i małżeństwo córki bogacza z ciuchów i artysty są tu jak najbardziej prawdziwe. Już ktoś inny wpadł przed nami na pomysł, że najlepszą metodą unikania domiarów i ukrywania własnych dochodów jest przelewanie ich na konto artystów, korzystających ze sporych ulg podatkowych. Zięć artysta może się okazać w takiej sytuacji prawdziwy skarbem. Właściwym bohaterem tego filmu są pieniądze… trudno w komedii przeprowadzić wykład o naszym specyficznym systemie podatkowym, potępiać naszych drobnych kapitalistów, pokazywać, jak pieniądz zmienia człowieka.

Kolorowa porażka

W wywiadzie *Czy kapitan Sowa zostanie polskim Świętym?* („Kurier Polski” nr 164, 15 lipca 1965) Bareja opowiadał o planach:

> Chciałbym zrealizować komedię panoramiczną i kolorową, a nawet stereofoniczną. Uważam bowiem, iż polska kinematografia nie może ciągle pozostawać w tyle, jeśli chodzi o technikę, w stosunku do innych krajów. Scenariusz do komedii pisze Ludwik Starski. Jej prowizoryczny tytuł brzmi *Mój sobowtór to ja*. Chodzi mi jednak po głowie myśl zrealizowania serii rozrywkowej, poświęconej polskiej piosence w różnych epokach. Osobiście uważam, że najbardziej przydatne dla potrzeb telewizji są serie o charakterze komediowym, muzycznym, sensacyjnym lub obyczajowym, gdzie każdy odcinek może stanowić zamkniętą całość.

O sobowtórze i jego dublerze będzie jeszcze głośno. Stanisław Bareja także posiadał sobowtóra. Nie był podobny jak Paluch do Ochódzkiego. Nie był jego krewnym, lecz nosił to samo imię i nazwisko. Urodził się w 1901 roku w Opolu Nowym, powiat siedlecki. Z zawodu był nauczycielem. Był dyrektorem Publicznej Szkoły Powszechnej II stopnia im. gen. Ignacego Prądzyńskiego w Iganiach. Gdy po roku szkolnym 1962/63 przeszedł na emeryturę, odkrył w sobie talent literacki. Ponieważ całe życie pracował z młodzieżą, także jego książki były skierowane do tej grupy czytelników. Dziś mało kto pamięta *Jadźka i my*, *Z piątku niedziela* czy *Tak by się chciało*. Pierwsza z wymienionych pozycji liczy aż 292 strony. W 1975 roku wydała ją Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza w nakładzie 25 tys. egzemplarzy. Reżyser miał nawet jeden z nich. Kilka razy mylono go, tytułując panem pisarzem, co z pewnością było dlań irytujące. Ktoś złośliwie podarował mu nawet dzieło „imiennika”.

Żaden z panów o inicjałach S.B. nie próbował zdyskontować twórczości tego „drugiego”. Obydwaj zmarli w latach osiemdziesiątych. Książki Stanisława Barei-literata egzystują gdzieś na zakurzonych półkach małych bibliotek, wypływając czasem na aukcyjnych portalach. Prócz wspomnianego tu literata w tym czasie żyły w Polsce jeszcze co najmniej cztery inne osoby noszące to samo nazwisko, co reżyser.

Bareja rozpoczął prace nad swoją ostatnią komedią muzyczną. Pierwowzorem była operetka *Miss Polonia* Jerzego Jurandota i Marka Sarta (1961). Dwudziestego trzeciego lutego 1962 roku literacki pierwowzór trafił do oceny przez Komisję Oceny Scenariuszy pod kierownictwem Jerzego Typrowicza. W komisji zasiedli m.in. Jerzy Putrament, Aleksander Ścibor-Rylski, Jan Rybkowski, Jerzy Jurandot, Stanisław Bareja oraz Krzysztof T. Toeplitz. Akcja miała rozgrywać się w Wiedniu i tam planowano zdjęcia. Budżet oszacowano na 8 milionów złotych. Planowano produkcję filmu w szerokoekranowej technice CinemaScope. Ze względów ekonomicznych zrealizowano go na importowanej z NRD, nielubianej przez filmowców taśmie ORWO Color. Scenariusz stanowiło 12 piosenek „połączonych pretekstem fabularnym”. W rolach głównych Jurandot widział Lidię Korsakównę oraz Wiesława Gołasa. Postać impresaria Coxa scenarzysta był skłonny powierzyć Kazimierzowi Rudzkiemu, którego w filmie zastąpił Czesław Wołłejko. Poważne obiekcje zebranych wzbudziła propozycja, by ścieżkę dźwiękową skomponował Marek Sart. Pomianowski zadał wprost pytanie: „Czy aktorzy są skazani na muzykę Sarta?”. Typrowicz zasugerował przeróbki tekstu, po czym zakończył posiedzenie zdaniem: „Niczego ostatecznie nie decyduję”. KOS zalecił liczne zmiany i nie przyjął scenariusza do realizacji. Antyczna już w momencie narodzin *Miss Polonia* oczekiwała sześć lat, by ukazać swe wątpliwe wdzięki o zapachu naftaliny. Do tekstu scenariusza wprowadzono

szereg zmian. Wiedeń zastąpiono Paryżem. Obsada aktorska różniła się od tej sprzed lat. Angaż do głównej roli piosenkarki Marioli Brońskiej otrzymała Pola Raksa, wówczas już gwiazda serialu *Czterej pancerni i pies*. W jednym z odcinków *Kapitana Sowy na tropie* aktorka zagrała Zuzannę Gawlik, wynajmującą pokój u psychopatycznej gospodyni (Krystyna Feldman). W postać zakochanego w niej kompozytora Wójcika wcielił się Bohdan Łazuka.

W czerwcu 1968 roku część ekipy udała się na VI Krajowy Festiwal Piosenki Krajowej w Opolu. Impreza rozpoczęła się dość nietypowo występem Orkiestry Reprezentacyjnej LWP. Pacyfistyczni dotąd Trubadurzy zaśpiewali *Przyjedź, mamo, na przysięgę*, uhonorowaną Nagrodą Prezydium Miejskiej Rady Narodowej. Tygodnik „Przekrój" pisał wręcz o festiwalu „piosenki żołnierskiej w Opolu". Od 18 czerwca oddziały wojsk Układu Warszawskiego rozpoczęły ćwiczenia frontowo-sztabowe „Szumawa". Dwa miesiące później podkomendni gen. Jaruzelskiego wyruszyli na południe, ku Czechosłowacji, by w ramach operacji „Dunaj" wraz z innymi armiami Układu stłumić Praską Wiosnę. Nie był to więc najlepszy czas i miejsce na realizację muzycznej komedii. Wykorzystano nagrany w Opolu występ grupy Drumlersi oraz konferansjera Lucjana Kydryńskiego, który w filmie zagrał samego siebie. Wejście do łódzkiego Teatru 7.15 przy Traugutta ucharakteryzowano na paryską ulicę, przy której mieścił się striptease-club Mascotte, w którym wylądowała Mariola Brońska. Sekwencje z musicalu *Semiramida* nakręcono na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi oraz w warszawskim kinie Skarpa, które pojawi się jeszcze w *Brunecie wieczorową porą*. W epoce Gomułki restrykcyjne przepisy dewizowe praktycznie uniemożliwiały realizację zdjęć w „stolicy kraju kapitalistycznego". Z przysłowiowymi pięcioma dolarami na osobę w Paryżu można było najwyżej wypić *café au lait* i wysłać pocztówkę.

Zdobycie dewiz na wyjazd wymagało wielu wysiłków kierownika produkcji Tadeusza Urbanowicza. Ekipę „okrojono” do kilku osób, bez których realizacja zdjęć była niemożliwa. Na kilka dni ekipa filmowa poleciała do Paryża, gdzie filmowano sceny plenerowe. Łazuka oraz Irena Santor wyśpiewali i zatańczyli *Paryski walczyk* na tle Luwru, Place de Concorde, katedry Notre Dame oraz na Polach Elizejskich. Sfilmowano fontanny koło Palais de Chaillot, wieżę Eiffla i okolicę słynnej sali koncertowej Olympia Bruno Coquatrix przy 28, Boulevard de Capucines. Scena uroczystej kolacji Marioli i Piotra wymagała atmosfery wyjątkowego przepychu, jakiego nie udałoby się odtworzyć nawet w atelier łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych. Wybrano ekskluzywną restaurację Le Fouquets przy 8 avenue des Champs Elysees. Był i jest do dziś ulubiony lokal francuskich filmowców. Na widok Franciszka Kądziołki i jego kamery goście w panice opuścili stoliki pod markizą. Nie chcieli, by nieznany filmowiec pokazał ich twarze w swoim filmie. W okolicy Boulevard de Clichy i placu Pigalle, słynącego nie tylko z pieczonych kasztanów, sfilmowano neony nocnych klubów. Właściciel jednego z nich dość głośno zaprotestował i zażądał opłaty 50 franków za zgodę na zdjęcia jego neonu. Kilka scen zarejestrowano na Rue la Fayette. Reżyser zagrał przechodnia z bagietką. Z wyjątkiem trzech tytułów Stanisław Bareja będzie aktorem na planie własnych filmów. Podczas pobytu ekipy we Francji pomoc okazała mieszkająca tam na stałe szwagierka Danuta. Gdy dziewięć lat później reżyser powróci do Paryża, realizując *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, pojawiła się jako statystka na tarasie kawiarni. Ostatnie zdjęcia ekipa realizowała na tarasie widokowym lotniska Le Bourget. Bohdan Łazuka kilkanaście razy przekraczał granicę pomiędzy strefą wolnocłową dla pasażerów z ważnymi biletami a częścią dla publiczności. Obecność pracownika paryskiego biura LOT uchroniła filmowców przed

interwencją *douanières*, francuskich celników, zwykle mało wyrozumiałych w przypadku naruszenia lotniskowych procedur.

Zdjęcia do *Przygody z piosenką* zakończono pod koniec września. Odtwórczyni głównej roli śpiewała z playbacku. Piosenki *Osiołkowi w żłoby dano*, *Obcy księżyc* i *Szkoda, że niepogoda* oraz dwie śpiewane w duecie z Ireną Santor i Barbarą Krafftówną wykonywała Halina Frąckowiak, występująca pod pseudonimem Sonia Sulim. Bareja był zafascynowany techniką filmową, trickami i efektami specjalnymi, w slangu filmowców zwanymi *F/X*. W ciągu swojej pracy reżyserskiej korzystał z nich jednak bardzo rzadko. W *Przygodzie z piosenką* mamy okazję obserwować efekty tej fascynacji. Dzięki technice *blue box* impresario Drybek (Zdzisław Maklakiewicz), drwiąc z grawitacji, tańczy na ścianach i suficie, tudzież podskakuje na kanapie „gigantycznego" samochodu. Zwykle Bareja dysponował skromnym budżetem, który ograniczał stosowanie techniki trickowej. *Przygoda z piosenką* była realizowana z dużym rozmachem, choć porównanie jej z produkcjami rodem z Hollywood byłoby przesadą. Używając najlepszych składników, biegły w sztuce kucharskiej reżyser upichcił jednak mdły, ciężkostrawny pudding. Po udanym debiucie, przetarciu kryminalnych szlaków, cepeliowskim epizodzie i dobrze rokującym *Małżeństwie z rozsądku*, reżyser wykonał duży krok. Niestety, krok wstecz.

Oto miażdżąca opinia Lecha Pijanowskiego w recenzji *Precz z „Przygodą z piosenką"*, zamieszczona w tygodniku „Świat":

> Ratunku! Tym jednym słowem mógłbym skończyć ocenę nowego polskiego filmu. (…) Film jest skandaliczny. Doprawdy wstydziłem się, że to film polski, i trzęsę się z tego wstydu i irytacji. (…) *Przygoda z piosenką* ma mało fabuły, a jeszcze mniej sensu. Jest to utwór głupi. Nudny. (…) dawno nie widziałem równie wielkiej piramidy złego gustu — najgorsze dzieła naszej komercyjnej kinematografii przed wojną to zgoła Słowacki wobec *Przygody z piosenką*.

> Czym więc jest *Przygoda z piosenką*? Jest zlepkiem różnych pomysłów, na ogół w złym guście, błahą opowiastką ozdobioną gagami z lamusa oraz piosenkami i tańcami.

„Przykro o tym pisać, ale też przykro film oglądać”, konkludował dziennikarz tygodnika „Ekran”. Więcej wyrozumiałości wobec komedii wykazał Rafał Marszałek w artykule *Strip-tease ideologiczny* na łamach „Współczesności”:

> *Przygoda z piosenką* jest konsekwentnym mariażem nowoczesności z tradycją klasyczną. (…) Przede wszystkim reżyser Bareja sumiennie pilnuje tego, żeby nie wyłamać się z konwencji operetki filmowej. (…) Nawet sposobność obejrzenia kilkunastu panów w srebrnych majtkach i pań obnażonych po parysku, a na ich tle apaszowskich ewolucji pp. Wilka i Mazurówny, co nie zdarza się na ogół w „Kongresowej” — nawet ta niezamierzona przez nas ekspozycja jest komentarzem ustawiającym rzecz ideologicznie.

Wymyślona przez Jurandota historyjka Marioli Brońskiej miała zaskakujący epilog w życiu dwóch osób, które pracowały przy jej ekranizacji. Krystyna Mazurówna, liderka zespołu Fantom, tańczyła także na planie *Małżeństwa z rozsądku*. W październiku 1968 roku, tuż po zakończeniu zdjęć, wyjechała do Paryża, by pozostać tam na stałe. W takich sytuacjach w PRL mówiono z nutką z zazdrości: „Wybrała wolność”. Wolność oznaczała niełatwą rezygnację z ustabilizowanego życia i osiągniętej w kraju pozycji. Mazurówna rozpoczęła swoje życie od nowa. Po wielu perypetiach i licznych burzliwych romansach założyła tam własny Ballet Mazurowna. Kilkanaście miesięcy później w jej ślady poszedł solista Teatru Wielkiego, Gerard Wilk. W „Szpilkach” (12/1970) czytamy:

> Warszawskie kino Muranów zapragnęło ocalić przed zapomnieniem film *Przygoda z piosenką*, wznawiając jego projekcję. A szkoda. Zapomnienie jest

> bowiem jedyną formą ulitowania się. Nic więc tej infernalnej zimy nie zostało nam oszczędzone i obejrzeliśmy znowu film Barei i Jurandota. A zrobiliśmy to dlatego, by sięgnąć dna polskiej chałtury filmowej i wydobyć z niego *Przygodę* jako przypadek kliniczny.

Trwający 93 minuty film miał premierę 27 czerwca 1969 roku. Dwa tygodnie później Bareja usłyszał w radiu hiobową wieść. Jedenastego lipca na stole operacyjnym kliniki Akademii Medycznej w Gdańsku na skutek ciężkich obrażeń po wypadku samochodowym zmarł jego przyjaciel i ulubiony aktor Bogumił Kobiela. Kobiela nie zdążył już zagrać Kaowca w *Rejsie* Marka Piwowskiego. Jak wyglądałby *Brunet wieczorową porą* czy *Miś* z udziałem Kobieli?

Przygoda z piosenką była ostatnim filmem Barei zrealizowanym według przedwojennego scenariusza. Ostatnim, na szczęście dla reżysera i widzów.

Cios od „przyjaciela”

W „itd” (9/1979) reżyser wspominał:

> (…) Mniej więcej 25 lat temu była sobie w łódzkiej szkole filmowej grupka przyjaciół, nazywała się według ówczesnej mody „Kolektyw”. Sześć osób w sumie (…) Wszyscy jej członkowie pracują dziś w filmie fabularnym. Jedni lubią się bardziej, inni mniej… Jeden z nich, próbując mi dopiec, użył terminu „bareizm” na określenie czegoś, co jest w złym stylu. Bardzo mnie to zabolało. Bo jak atakuje mnie nieznajomy, nie jest to dla czymś strasznym, ale kiedy robi to przyjaciel…

Na studiach Kazimierz Kutz i Stanisław Bareja byli przyjaciółmi. Świetnie się rozumieli i uzupełniali. Student z Szopienic przejawiał niespotykaną aktywność w zbiorowisku studenckim. Na roku był przewodniczącym ZMS. Jeden z kolegów powiedział o nim jedno, lecz ważne zdanie: „Lubił zwracać na siebie uwagę”.

Kutz długo poszukiwał swojego miejsca w filmie. Nie sposób odmówić mu talentu ani ambicji. Ówcześni krytycy byli innego zdania. Mówiąc o *Nikt nie woła*, Kutz przyznał w wywiadzie dla „Kierunków” (26/1973):

> Film został wykorzystany przeciwko całemu środowisku. W konsekwencji byłem bezbronny, gdyż celowano we mnie. (…) Miałem wrócić na stanowisko asystenta. Zaczęto kwestionować moje uprawnienia.

Bareja i Kutz mieli dwie całkiem odmienne wizje kina.

W prasowych wywiadach Kutz przymiotnik „ambitny” odmieniał na wszelkie możliwe sposoby. Kino Barei, oparte na zwietrzałych, przedwojennych scenariuszach Jurandota i Niewiarowicza, wydawało się

mu synonimem złego smaku w filmie. W świecie filmowców zawiść nie należy do zjawisk egzotycznych. Komedia była w PRL gatunkiem upośledzonym. Po próbach z tematyką wojenną (*Ludzie z pociągu*) i dramatem psychologicznym (*Nikt nie woła*) Kutz miał ambicję na sprawdzenie swoich sił w gatunku otoczonym powszechną pogardą krytyków:

> W pewnym momencie stwierdziłem, że mam predyspozycje do komedii.

Krytyczne uwagi o twórczości Barei Kazimierz Kutz miał wypowiedzieć w obecności innych filmowców już latem 1964 roku, gdy zrealizował *Upał*.

W wywiadzie dla tygodnika „Ekran” (29/1964) Kutz mówił:

> Trzeba sobie szczerze powiedzieć, że film polski staje się stopniowo coraz bardziej filmem komercyjnym (…) Bezsprzecznie smutnym objawem jest jednak robienie coraz większej ilości filmów „pod publiczkę”. A chodzi przecież o to, by powstał u nas film społeczny, zaangażowany.

Mimo udziału czołówki aktorów kabaretowych *Upał* nie podbił publiczności.

Sam reżyser opowiadał:

> Zrobiłem ten film, ponieważ fascynowali mnie Starsi Panowie. Z pewnych względów jest to utwór źle przygotowany, ale nie wydaje mi się całkowicie zły.

Sądząc po wynikach oglądalności za rok 1964, film Kutza przyjęto gorzej od *Żony dla Australijczyka*. Po raz pierwszy Kazimierz Kutz wypowiedział słowo „bareizm” na zebraniu Stowarzyszenia Filmowców Polskich, w obecności przedstawiciela Naczelnego Zarządu Kinematografii. Wydarzyło się to na przełomie lat 60 i 70. Termin miał być użyty w negatywnym kontekście jako synonim filmu realizowanego dla mało wybrednej widowni, lecz odnoszącego sukces komercyjny. Kazimierz Kutz

miał prawo wyrazić swoją opinię, zrobił to jednak publicznie, w obecności przedstawiciela władz i w sytuacji, gdy Bareja nie miał szans na obronę. Był to *de facto* publiczny donos.

Boleśnie dotknięty postawą krytyki wobec *Nikt nie woła* czy *Upału*, Kutz utrudnił życie swojemu przyjacielowi z roku, przyczyniając się do czarnej legendy Barei — „reżysera tandetnych komedyjek". Świadkiem wydarzenia był Jan Łomnicki, który wkrótce po incydencie opowiedział o tym Barei.

Operator Jan Laskowski, autor zdjęć do *Poszukiwany, poszukiwana*, pamięta, że wiosną 1972 roku Bareja był niezwykle przygnębiony, ponieważ kilka dni wcześniej usłyszał słowo podczas przypadkowo usłyszanej rozmowy. Termin „bareizm" stał się plamą nie do wywabienia. Choć nie posługiwano się nim w artykułach prasowych, stał się synonimem kiczu w polskim filmie, przez lata funkcjonując w języku filmowców. Wiele osób uwierzyło w krzywdzącą ocenę.

Wśród nich byli nawet aktorzy, którzy mieli już okazję grać w komediach Barei. Niektórzy do dziś cierpią na amnezję selektywną. Wyjątkiem jest Daniel Olbrychski, który w *Aniołach wokół głowy* wspominał:

> Dziś biję się w piersi, bo i ja nierzadko włączałem się do chóru głosów, które uważały Staszka za reżysera drugorzędnego. To była straszna krzywda. Za życia nie zdążyłem powiedzieć mu, jak bardzo cenię i kocham jego wszystkie filmy. Dziś już nie muszę tego mówić, bo po odejściu Barei nagle wszyscy zdali sobie sprawę, jak bardzo nam brakuje jego samego oraz jego nowych filmów. (…)
>
> Film Staszka Barei odniósł niesłychany sukces, choć nie cieszył się uznaniem krytyki. Podobnie jak cała jego twórczość. To był jeden z najmniej docenianych polskich reżyserów. Zupełnie niesłusznie. Jego filmy, zwłaszcza te późniejsze, robione we współpracy z Jackiem Fedorowiczem i Stasiem Tymem, miały wymiar literacki i polityczny. To było coś nieznanego w naszej szerokości

> geograficznej — robić dobre komedie. Któż to robił lepiej od Barei? No, może w pewnym okresie Czesi.

Reżyser Krzysztof Wojciechowski w latach 70. zajmował się głównie filmem dokumentalnym, jednak pamięta jawną wrogość Kutza do Barei. W 2015 roku opowiadał:

> Stanisława Bareję znałem słabo. Nie pracowałem z nim, ale świat filmowy jest hermetyczny, niewielki, kilka, może kilkanaście razy rozmawialiśmy. Był przyjazny i skromny, taki „swój chłop". Robił swoją satyrę, ale wtedy nie doceniano go. Wiem, że oglądał moje filmy, podpatrzył kilku aktorów, których „odkryłem", myślę tu o Zbyszku Bartosiewiczu, czyli Wesołym Romku z *Misia*. Kiedyś, to były lata 70., słyszałem pogardliwe opinie o Barei i jego filmach. Wygłaszał je Kutz, nie przebierając w słowach, co drugie słowo „k…a". Było to przykre, nie wiem skąd brała się ta pogarda, wrogość. Kutz bez przerwy się z niego naśmiewał, mówił, że te jego komedyjki to „bareizm". Studenci reżyserii praktykowali u Wajdy, Morgensterna, Hoffmana. Do Barei nikt się nie pchał, uważano go za kogoś gorszego, za „szmirusa".

W jednym z wywiadów Stanisława Celińska opowiadała o niechęci niektórych reżyserów tzw. kina wysokiego do aktorów grających wcześniej w komediach Barei. Pod presją odmówiła roli żony docenta Rochowicza w *Poszukiwany, poszukiwana*, obawiając się, że „nie otrzyma nigdy roli u Zanussiego czy Kutza". Warto dodać, że twórcą całkowicie pozbawionym zawiści i uprzedzeń do Barei był Andrzej Wajda, który zaproponował aktorce rolę Zosi w filmie *Panny z Wilka* „pomimo" jej udziału w *Nie ma róży bez ognia*.

Słowa Kutza, wypowiedziane pod wpływem emocji i bez głębszej refleksji, stały się orężem w kolejnych atakach prasowych, a Stanisław Bareja stał się etatowym „chłopcem do bicia".

W wywiadzie dla „itd" mówił:

> Uważam, że widz nie pójdzie na zły film. Mówi się na przykład, że na komedię da się namówić każdy. Niech pan teraz wyłączy magnetofon, będę wymieniał tytuły polskich komedii, które publiczności nie podbiły.

W PRL nie należały do rzadkości produkcje spisywane na straty niczym słomiany miś Ryszarda Ochódzkiego. Żaden z piszących o filmie dziennikarzy nie wspomniał o marnotrawieniu państwowych środków przez twórców. Straty i deficyt były częścią składową centralnie sterowanej gospodarki. Niezależnie od ich poziomu artystycznego wszystkie filmy Barei przyniosły kinematografii wymierne dochody. Mimo to, a może właśnie dlatego, nikt nie miał tak fatalnej prasy jak on. Negatywny wizerunek reżysera z bareizmem w tle funkcjonał jeszcze długo po realizacji *Misia*, uznanego za najlepszy film w jego dorobku.

Na sugestię Zdzisława Pietrasika, „że termin się przyjął. Bareizm to schlebianie gustom drobnomieszczańskim", reżyser replikował:

> To nieprawda, że schlebiałem gustom drobnomieszczańskim (…) Reżysera szufladkuje się na podstawie pierwszych filmów. Tak już zostaje do końca, choćby człowiek na głowie stawał. A jeżeli uda się takiemu reżyserowi zrobić film lepszy, to recenzenci się tylko zdziwią.

Dawni przyjaciele już nigdy nie podali sobie ręki, choć ich drogi przecinały się, jak we wrześniu 1981 roku na VIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. *Miś* nie miał szans na wyróżnienie. Przewodniczącym jury był Kazimierz Kutz. W jego wspomnieniach *Klapsy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko* pod literą *B* znajdziemy hasło *Bareja Stanisław*:

> Kolega z roku studiów, a nawet więcej. O wiele zabawniejszy w życiu niż to widać po jego filmach. Łagodny pyknik z wrodzonym zażenowaniem dziecka. Miał naturalne poczucie absurdalności świata; wszystko widział od koślawej strony i — jak to nieczęsto bywa z urodzonymi humorystami — wcale nie był

ponurakiem. Wręcz przeciwnie — jego życie pełzło od żartu do żartu. Do Szkoły Filmowej przybył z Jeleniej Góry. Jego ojciec w tamtejszej rzeźni odpowiadał za jakość wyrobów, dzięki czemu Staś dostawał najlepsze paczki. Przychodziły często i były dość dużych rozmiarów. Może przez to został żarłokiem — lubił jeść i było to dla niego zajęcie intymne — do jedzenia lubił rozbierać się do naga i spożywać dary niebios palcami. Miał też szlachetną ambicję poznania wszystkich gatunków alkoholi. Co mu się chyba udało. Słowem był naszym Rabelais. Kiedy na naszym roku wyodrębniła się nieformalna grupa najbardziej rozgarniętych, nazwana „Wielką szóstką" (Morgenstern, Lorentowicz. Wejchert, Łomnicki, Bareja, Kutz) — Staś był jej postacią centralną i to nie tylko przez te paczki. Raczej przez zalety ducha i ciepły wdzięk. Był bezkonfliktowy i miał w sobie ową rzadką przyziemność właściwą poetom. Na wykładach nudził się śmiertelnie, ale w bardzo grubej poniemieckiej i pokupieckiej księdze rozchodów i przychodów pilnie wszystko notował. Każdy wykład i przez wszystkie lata! Jakież było nasze zdziwienie, kiedy po czterech latach wspólnej męki na uroczystości pożegnalnej naszej grupy — odpowiednio zakrapianej — okazało się, że cała ta księga zapisana jest jego dowcipami! Poprosił nas wtedy, byśmy na ostatnich kartach tej buchalteryjnej księgi — dla uczczenia rozłąki — odrysowali swoje członki. W stanie wzwodu, oczywiście. Zmarł parę lat temu, jakoś przypadkowo, w Niemczech. Tam skremowany, wrócił do kraju w puszce.

Sprawdziło się stare angielskie przysłowie: *God save me from my friends I can protect myself from my enemies* (Boże, chroń mnie od przyjaciół, z wrogami poradzę sobie sam). W wywiadzie rzece z Krzysztofem Kowalewskim *Taka zabawna historia* Juliusz Ćwieluch pisał: „Byli koledzy mówili o nim złośliwie *wędliniarz*". Jest już jasne, jakich „byłych kolegów" autor miał na myśli. By opisać w pełni obiektywny obraz konfliktu Kutz — Bareja, by poznać go z dwóch, całkiem różnych stron, kilkakrotnie, w 2008, 2009 i 2013 roku, podejmowałem próbę przeprowadzenia rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Bezskutecznie. Kazimierz Kutz zmarł 18 grudnia 2018 roku.

Zmiany, zmiany, zmiany…

Wraz z *Przygodą z piosenką* Bareja zamknął definitywnie pewien rozdział swej twórczości. Dziesięć lat później przyznał na łamach „itd” (9/1979):

> Ja powiem szczerze — za pewną grupę filmów byłem słusznie bity. (…) To nieprawda, że schlebiałem gustom drobnomieszczańskim, natomiast prawdą jest, że robiłem filmy rozrywkowe po prostu. Wydawało mi się, że potrzebne są komedie, podobne do tych, jakie sprowadzaliśmy wtedy z Ameryki.

Choć do końca życia nie porzucił ukochanych gagów z kina niemego, zmienił punkt odniesienia. Przenikliwa obserwacja rzeczywistości oraz jadowita ironia zastąpiły błyszczące jak biżuteria Jablonexu historyjki z nieistniejącego świata. Bareja nabrał dystansu do swoich filmów z lat 60. Oceniał je krytycznie i surowo:

> Nie będę się teraz wypierał tego, co przedtem zrobiłem, to jest część mojej twórczości. Nie były to zresztą wielkie katastrofy, nikt do tego nie dopłacał z własnej kieszeni.

Nie był to czas stracony. Z ostrych słów i opinii, jakie słyszał lub czytał pod adresem swoich filmów, potrafił wyciągać wnioski. W marcu 1979 roku konkludował:

> Jak się przebywa w środowisku, w którym tego typu twórczość jest chwalona, to człowiek nie zdaje sobie sprawy, że zaczyna brnąć w ślepy zaułek. Potrafiłem jednak opamiętać się…

Czy mógł uniknąć filmów słabych jak *Przygoda z piosenką*?

Odpowiedź nie jest łatwa. Od studiów chciał realizować komedie. Żaden

inny zespół filmowy nie wyprodukował tylu komedii co „Rytm”. Zmiana zespołu nie była prosta. Poza tym wiązałoby się to z koniecznością pracy przy innych gatunkach, z przesyconymi propagandą filmami wojennymi typu *Kierunek Berlin*. Tego z pewnością chciał uniknąć. Lobby Petelskich, Passendorferów i innych „słusznych ideologicznie” twórców było zbyt silne, by dopuścić obcego, w dodatku bez legitymacji partyjnej, do filmowego „tortu”. Do końca lat 60. Bareja miał był postawiony przed wyborem: komedyjki według recept Jurandota albo nic. Po kilkunastu latach wspominał w wywiadzie dla miesięcznika „Film”:

> Nie można było kontynuować stylu i atmosfery przedwojennej „księżycowej” komedii przeniesionej we współczesne realia. Na tory takiej komedii, pozornie współczesnej, próbowano mnie skierować. Ja jednak zacząłem zdawać sobie sprawę, że jeśli nie będę reagował na to, co ludzi denerwuje, stracę kontakt z publicznością.

Zrozumiał to we właściwym czasie i momencie. Klęska filmu była zimnym prysznicem. Odtąd kierował się zasadą, która przyniosła mu doskonałe efekty: „Jeśli potrzebujesz dobrego scenariusza, napisz go sam lub z przyjaciółmi, którzy myślą podobnie”. Z Jackiem Fedorowiczem Bareja zetknął się na krótko przed realizacją *Małżeństwa z rozsądku*, powierzając mu rolę reżysera reklamowych spotów w studiu telewizyjnym. Fedorowicz prowadził wówczas telewizyjne programy rozrywkowe *Poznajmy się* i *Małżeństwo doskonałe*. Satyryk wspominał w 2008 roku:

> W połowie lat 60. Jan Łomnicki, wielki przyjaciel Staszka, poznał nas ze sobą na swoich urodzinach. W pewnym momencie zostawił gości i poprosił nas dwóch do drugiego pokoju na „męską rozmowę”, ponieważ uważał, że właśnie Staszek i ja powinniśmy współpracować autorsko.

Dlaczego nastąpiła przemiana stylu?

Bareja zdawał sobie sprawę, że kontynuacja banalnej konwencji muzycznych komedyjek nie rozwija go. Przeciwnie. Zmasowany atak krytyków wzmagał na sile.

> Moje pierwsze filmy były typowymi słodkim komediami, aż w końcu zaczęło mnie od tego mdlić i postanowiłem dodać trochę goryczy. W życiu nie zawsze wszystko się dobrze kończy, więc w moich filmach czasem zwycięża to, co cały czas starałem się krytykować i ośmieszać

— mówił w ostatnim swoim wywiadzie prasowym („Głos Wybrzeża” 53/1987).

Schyłek epoki Gomułki był wyjątkowo gorący. Po pałkarskich występach „aktywu robotniczego” przeciw studentom i „syjonistom” w marcu ’68 nastąpiła interwencja w Czechosłowacji, w której niechlubny udział miały także oddziały LWP. W grudniu 1970 władza skierowała lufy automatów przeciw gdańskim stoczniowcom. Nastroje społeczne uległy radykalizacji. Coraz więcej osób traciło złudzenia, że socjalizm jest najlepszym ze wszystkich ustrojów. Gierek zastąpił Gomułkę.

Pozornie sytuacja się unormowała. Duża część uwierzyła nowemu przywódcy, odpowiadając „tak” na jego słynne „Pomożecie?”. Na przełomie lat 60. Bareja doszedł do kresu pewnego etapu swojej twórczości. Już w *Mężu swojej żony* do fabuły wprowadził dyskretnie ukryte elementy satyry społecznej. Podobne elementy znajdziemy w *Małżeństwie z rozsądku*. Po *Przygodzie z piosenką* stanął przed wyborem: etatowy „chłopiec do bicia” lub wyrażenie własnych poglądów ze wszystkimi tego konsekwencjami. Wybrał drugie rozwiązanie. Na początku lat 70. zmieniło się wiele w polskiej kinematografii. Komedia stała się barometrem społecznych nastrojów i nośnikiem treści dalekich od oficjalnej linii propagandy. Tadeusz Chmielewski skupił się na eksponowaniu

absurdów codziennego życia. Zamiast poszukiwań generała Wehrmachtu (*Gdzie jest generał?*), w *Nie lubię poniedziałku* widzimy poszukiwanie deficytowych dreblinek do kombajnów, kobietę objuczoną zdobytym z trudem papierem toaletowym oraz robotnika przesypiającego cały dzień na budowie. Brak wody w kranach, zjawisko spotykane w latach PRL, staje się kanwą dla rozbudowanej fabuły surrealistycznej *Hydrozagadki* Andrzeja Kondratiuka. Bareja zmieniał styl, ponieważ zmieniała się polska komedia. Dobrze rozumiał ducha czasu i nie pozostawał w tyle za innymi twórcami. Wpływ na Bareję mieli Jerzy Dobrowolski, Stanisław Tym oraz Jacek Fedorowicz, który opowiadał (2008):

> Powiem nieskromnie, że mam w tym swój udział, bo bardzo naciskałem na satyrę antysocjalistyczną. Na początku współpracy powiedziałem, że to głównie mnie interesuje. Ale to nie znaczy, że musiałem Staszka zmuszać, o nie! Staszek był zawsze antykomunistą z krwi i kości, tylko trzeba pamiętać, że PRL bardzo takich pilnował i ograniczał. W niechęci do socjalizmu byliśmy całkowicie bratnimi duszami. I w pewnej „drodze rozwojowej" też, bo mnie dokładnie na początku lat 70., być może po wydarzeniach grudniowych na Wybrzeżu, wzięła niechęć do tekstów tylko humorystycznych, do programów telewizyjnych czysto zabawowych i zacząłem robić w radiu w programie III cotygodniowy felieton, bardzo ostry, właściwie prawie niecenzuralny (jak się zorientowali, to mi go zabrali). Ale sporo nagadać się udało. To też trzeba pamiętać, że z biegiem lat PRL tracił zęby, co starali się wykorzystywać artyści. Kiedy zeszliśmy się ze Staszkiem i zaczęliśmy przygotowywać niewyemitowany w końcu przez telewizję program *TV Warszawa w programie V*, obaj przekonaliśmy się, ile frajdy nam daje podgryzanie socjalizmu.

Na początku dekady Bareja i Fedorowicz napisali scenariusz programu w technice ukrytej kamery *Idziemy w Polskę*. Projekt upadł. Pozostało jednak przeświadczenie, że najbardziej zabawne sytuacje, gotowe pomysły do scenariuszy są na ulicy. Budka telefoniczna, kolejka przed sklepem,

kiosk i dziesiątki podobnych miejsc okażą się kopalnią tematów, a Stanisław Bareja — wyjątkowo uważnym obserwatorem.

Po likwidacji Zespołu Filmowego „Rytm” reżyser był pozbawiony pracy. Rok 1970 zastał Bareję i Fedorowicza przy pracy nad scenariuszem gagowej komedii *Żaba w śmietanie*, który trafił do Zespołu Filmowego „Nike”. Nie udało się. Fiaskiem zakończyła się także próba powrotu do kina kryminalnego. Bareja wraz z Ryszardem Berem przygotował tekst *Napadu*. Trafili pod zły adres i w niewłaściwym momencie. Niedługo później „Nike” rozwiązano. Nie był to koniec złej passy. Telewizja odrzuciła projekt *TV Warszawa w programie V*. Udało się wyemitować tylko jeden z przygotowanych kilku odcinków.

Na początku lat 70. zmieniły się zasady zatwierdzania scenariuszy. Zlikwidowano Komisję Ocen Scenariuszy, zastępując ją Komisją Oceny Fabularnych Filmów Kinowych. Wzmocniono polityczny nadzór nad kinematografią. Paradoksalnie, „dokręcanie śruby” stworzyło nową szansę dla Stanisława Barei. W styczniu 1972 roku powołano siedem zespołów filmowych, pozostawiając przy życiu tylko dwa z dotychczas istniejących. Kierownikiem artystycznym nowego zespołu „Perspektywa” był przyjaciel reżysera, Aleksander Ścibor-Rylski. Funkcję szefa literackiego zespołu objął Tadeusz Konwicki, literat i reżyser.

Pomysły Barei i Fedorowicza spodobały się Konwickiemu, który w 2001 roku wspominał:

> Lękam się, żeby nie wyjść na samochwałę, ale wydaje mi się, że miałem jakieś zasługi, jeżeli idzie o karierę Barei. Lata 70. to był okres lekkiej pogardy naszych wyższych reżyserów dla produkcji, którą reprezentował Bareja. Mówiło się „bareizm” i oznaczało to zupełne dno w sztuce filmowej. Otóż ja, po pierwsze, nie lubię za wczesnych osądów. Po drugie, jestem kibicem sportowym z urodzenia, to znaczy mam ochotę kibicować słabszemu. Bareja miał w tamtym czasie niewątpliwie niedobre notowania. Ale był też sąsiadem

i przyjacielem Ścibora, który go ściągnął do Zespołu. Wtedy miałem ambicję, żeby zrobić na złość innym i pomóc, na ile potrafię. Pomóc Barei wspiąć się na wyższy szczebel w hierarchii filmowej. Teraz mówi się o kultowych filmach Barei. Niezależnie od tego, co ten termin znaczy i ile jest wart, miło mi to słyszeć. Bareja niestety był ciężko chory na serce i nie dożył czasu swojej chwały. Ale cieszę się, że jego żona i córka mają jakąś satysfakcję, że jego filmy bezustannie idą w telewizji. Moja córka i wnuczka, oglądając je, za każdym razem śmieją się do rozpuku. Sam też, kiedy czasem obejrzę, to się śmieję.

Jak literat zapamiętał Stanisława Bareję?

Nie przyjaźniłem się z nim, znaliśmy się tylko z pracy. Nie był śmieszkiem, powiedziałbym, że był małomówny. Ale robił wrażenie pogodnego. Wydaje mi się, że był bardzo uczciwym człowiekiem i w momentach historycznych wyborów znajdował się po właściwiej stronie. W każdym razie, patrząc na niego, trudno było sobie wyobrazić, że robi bardzo śmieszne filmy.

Obserwacje Tadeusza Konwickiego były zbieżne z odpowiedzią, jakiej reżyser udzielił jednemu z dziennikarzy na pytanie „Czy pan ma poczucie humoru?” w wywiadzie dla „itd” w marcu 1979 roku:

— Jak panu powiem, że nie mam, to pan zapyta, po co kręcę komedie, jeżeli odpowiem, że mam, to pan powie, że jestem zarozumiały. Po prostu lubię kręcić komedie.

Punkty odniesienia

Zanim wybitny twórca stworzy własny, oryginalny styl i stanie się rozpoznawalny, ma swoje punkty odniesienia oraz inspiracje w twórczości innych pisarzy, scenarzystów, satyryków. Król polskiej komedii czytał tak wiele, że trudno wymienić wszystkie jego inspiracje literackie. Jest jednak kilku twórców lub grup twórczych (kabarety), które miały wpływ na ewolucję od komedii muzycznej w kierunku satyry społeczno-politycznej w latach 70. O dożywotniej miłości do dzieł Szekspira i fascynacji komediami Gogola była już mowa. Wiosną 1959 roku Bareja zagrał powstańca w *Cafe pod Minogą* (premiera 23 grudnia 1959) Bronisława Broka z Adolfem Dymszą w roli Maniusia Kitajca. Trafił tam za sprawą drugiego reżysera i kolegi ze studiów, Lecha Lorentowicza. Wiemy, że na planie Wiech pojawiał się co najmniej kilka razy jako autor pierwowzoru literackiego i scenarzysta. Czy poznali się osobiście, czy też nie, jest kwestią drugorzędną. Z pewnością cenił twórczość Wiecha bardzo wysoko, jako urodzony warszawiak i pasjonat satyry. Ślady tej fascynacji odnajdujemy w kilku filmach i serialach.

W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* nadgorliwy strażnik rzuca wczasowiczowi: „Ledykimacja!”. W tekstach Wiecha spotkamy wiele podobnych tworów językowych: „derektorów”, „lekram”, „leguralnych” czy „braulingów”. Analogii jest więcej. W książce *Maniuś Kitajec i jego ferajna* Wiecha przedwojenny restaurator Aniołek, właściciel „Cafe pod Minogą”, który w PRL został ajentem Warszawskich Zakładów Gastronomicznych (WZG), opowiada o tajnikach zagraniczno-stołecznej gastronomii:

Jest na MDM-ie „Szanghaj” ze schaboszczakiem w bambusowym sosie. Jest na Starówce „Samson” z falafelkami, musi być na Pradzie knajpa egipska. Lepsze kraje już zajęte, za późno pan do nas nastałeś. To co miałem robić? Pracuję jak się da. Wynalazłem schaboszczaka po faraońsku z ramzesikami à la krokodyl, bo tam podobnież krokodyle po ulicach chodzą. I tak się męczem.

„Egipska” restauracja Aniołka nosiła „Piramidon”, co nawiązywało do pyramidonu, popularnego w PRL środka przeciwbólowego. Inną pozycją w menu „Piramidonu” jest „kiełbasa krakowska na gorąco po kairsku”. Nazwy dań rodem z powieści Wiecha brzmią znajomo? Tak, bo i Bareja kpił z siermiężnej, peerelowskiej gastronomii, niedomytych talerzy, lepkich od brudu „obrusów” z ceraty, a także kilkudniowych potraw. W serialu *Alternatywy 4* kelner proponuje docentowi Furmanowi kulinarnego dziwoląga typu „indyk *à la* flaczki”, koniecznie ze zmrożoną wódką, choć drób podaje się z czerwonym winem o wyrazistym aromacie. W serialu *Zmiennicy* Bareja w kwestii „kreatywnej” gastronomii przerósł mistrza Wiecheckiego:

Krashan: Co to jest?
Kelner: Gulasz wołowy w białym sosie *à la carte spécialité*.
Krashan: Żebym zdechł! Nie mogę jeść mięso od święta krowa! Rozumieć? Piorun od razu spali mi głowę! Rozumieć? Ja nie mogę jeść święta krowa! Każde inne mięso płacę podwójnie! Rozumieć? Rozumieć?
Kelner: Rozumiem.
Krashan: Zabrał!

Zabrał. Kelner dolewa sos do gulaszu i miesza.

Kelner: Najgorzej, jak gość kaprysi… Uważaj, za chwilę tu piorun strzeli! Zraziki wieprzowe po węgiersku. Protekcyjna porcja! Właśnie szef kuchni przygotowuje je na pojutrze z racji konkursu o Złotą Patelnię!

Zarówno Wiech, jak i Bareja z przymrużeniem oka traktowali propagandową nowomowę wszechobecną nie tylko w gastronomii, ośmieszali ją do poziomu restauracyjnego menu włącznie. Obydwaj pamiętali przedwojenne lata (Bareja jako dziecko) i porównywali je do ogólnej bylejakości, tandety, ersatzu tak powszechnego w realiach PRL. U Wiecha symbolem tego stanu są „pantofelki z flądry" — opisane w jednym z satyrycznych opowiadań z lata 40. eleganckie damskie szpilki wykonane z materiału zastępczego — skóry flądry, gdyż ryby nie cieszyły się w PRL szacunkiem bywalców restauracji, dobrej zaś jakościowo skóry obuwniczej brakowało. Dla Barei kwintesencją tej bylejakości, ersatzu było „purée z dżemem" („Purée ze smalcem. Nie ma smalcu! Z dżemem są purée!") w *Misiu* oraz wspomniany już „gulasz wołowy" przerobiony błyskawicznie na „zraziki wieprzowe po węgiersku".

Także i dziś, choć sklepowe półki są pełne, ersatzowe dania nadal są na fali, by wymienić choćby kawior wegański z tapioki czy marchewkę *à la* łosoś. Na szczęście to kulinarna kreatywność z wyboru, a nie jak w PRL — z konieczności.

W kinematografii PRL komedie kinowe były nasycone, jak nigdzie w Europie, a może i na świecie, akcentami zaczerpniętymi z kabaretów. W 1964 roku Kazimierz Kutz, najpierw przyjaciel, a później zaciekły wróg Barei, zrealizował *Upał* z wyeksponowanymi rolami Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, czyli Starszych Panów. Bardzo wcześnie zrozumiał to również Stanisław Bareja, który od swojego debiutu chętnie współpracował z Wiesławem Gołasem, Janem Kobuszewskim, Mieczysławem Czechowiczem, a ponadto z Jerzym Turkiem, Wojciechem Pokorą, Jerzym Dobrowolskim i Stanisławem Tymem oraz wieloma innymi czołowymi aktorami kabaretowymi. Angażowanie ich w komediach Bareja uznawał za naturalne działanie. Ich kabaretowe doświadczenie

w budowaniu i odgrywaniu krótkich skeczy, umiejętność improwizacji, zabawy słowem, opanowana do perfekcji sztuka puentowania ułatwiała mu pracę, jak operowanie aluzjami. W jego filmach czy serialach do 70 procent aktorów grało wcześniej w Koniu, Owcy, Wagabundzie czy Dudku. Wbrew obiegowej opinii Bareja był reżyserem precyzyjnym, nawet jeśli jego filmy sprawiają dziś wrażenie niedopracowanych. W 2016 roku Hanna Kotkowska-Bareja wspominała w wywiadzie dla „Tygodnika TVP”:

> Zawsze bardzo dokładnie, precyzyjnie przygotowywał się do tego, co miał do zrobienia, a potem bardzo szybko kręcił. Uważał, że najdroższy w filmie jest czas.

Praca aktora w kabarecie wymaga precyzji w operowaniu słowem, gestem, mimiką. Ci, którzy choć przez chwilę przebywali na planie jego filmów, mówią: „Pozostawiał aktorom wiele swobody, nie ingerował, nie krzyczał, miał znakomity kontakt z aktorami” (Zdzisław Szymborski). Przyjmując dzisiejsze kryteria: profesjonalny reżyser pracował z profesjonalistami, i mimo wielu przeciwności, osiągał zamierzony cel. Bo czołowe, wymienione wyżej kabarety PRL były na wysokim poziomie, mimo wszechobecnej cenzury, a jak uważają niektórzy, to cenzura powodowała, że aktorzy kabaretowi osiągali mistrzowski poziom. Jeśli w obawie przed interwencją cenzora czy donosem „życzliwych” nie mogli użyć danego słowa, komunikowali za pomocą gestu, uśmiechu, mimiki, elementu ubrania czy rekwizytu. Od 1972 roku nieustanną walkę z cenzorami toczył także Bareja, również używając każdego sposobu, by za pomocą pozornie neutralnego słowa, skojarzenia czy gestu przechytrzyć niegłupich przecież „panów z Mysiej 5”, gdzie do 1990 mieścił się Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Wiemy, że regularnie bywał w kabaretach. Krzysztof Kowalewski w wywiadzie rzece z Juliuszem

Ćwieluchem (*Taka zabawna historia*, 2014) tak wspomina pierwsze spotkanie ze Bareją:

> Z pewnością osobiście zapoznał nas ze sobą Staszek Tym. Ale myśmy gdzieś tam koło siebie krążyli, bo to jednak było małe środowisko. Bareja przychodził do STS, tam pewnie mnie widział w paru rzeczach. Musiał mieć jakieś pojęcie, na ile jestem wydolny. Chyba zresztą przypadłem mu do gustu, bo nawet kiedy przestali pracować razem ze Staśkiem Tymem, i tak chciał mnie obsadzać. (…) To był jednak profesjonalista i to z dużym zapleczem intelektualnym. Co łatwo było poznać po różnego rodzaju dygresjach, które rzucał przy okazji ustawiania scen. Bardzo oczytany.

Zacznijmy jednak od początku, czyli od przedwojennej klasyki kabaretu. W PRL jej mistrz Marian Hemar był na indeksie cenzury, objęty zakazem druku. Reżyser w antykwariatach i czytelniach naukowych czytał jego teksty w „Wiadomościach Literackich", znał też legendarny kabaret Qui Pro Quo (1919–31). Po 1977 roku, już sam, jako uczestnik antykomunistycznej konspiracji Bareja osobiście przemycał do Polski liczne publikacje bezdebitowe, także z tekstami Hemara. Dla zmylenia cenzury utwory zmarłego na emigracji w Wielkiej Brytanii klasyka kabaretu anonsowano czasem jako „utwory Tuwima", z którym Hemar współpracował. Bareja znakomicie znał kabaret Starszych Panów, a także działający w latach 1965–75 kabaret Dudek. Do klasyki przeszedł skecz o mistrzu hydrauliku, jego praktykancie oraz „tresowanym" przez nich kliencie, grany przez znakomite trio: Kobuszewski — Gołas — Michnikowski:

> Mistrz: Tak jest. Weź teraz kajecik, ołówek i pisz. Będzie lekcja teoretyczna: „Rozmowa z klientem".
> Klient: Więc proszę pana, pękła mi rura…
> M: Zaraz, chwileczkę. A dzień dobry kto powie? Młodzież słucha, ona się uczy!

K: Dzień dobry. Więc proszę pana, pękła mi rurka w zlewie. Trzeba wstawić nową rurkę, kranik przelotowy i wejście do baterii.
M: Ale czy masz pan chwilkę czasu?
K: Mam.
M: To idź pan sobie do kina na jakiś film, co pan jeszcze nie byłeś. [Śmiech]. Jasiu, podkreśl wężykiem, że to jest dowcip.
K: Proszę pana, ale woda mi się leje!
M: I musi się lać! Dana woda podlegająca ciśnieniu, napotykając na otwór, czyli szczelinę, wypływa. Praw fizyki pan nie zmienisz, nie bądź pan głąb. [Do Jasia] Głąb, zapisałeś?
Jaś: Nie-bądź-pan-głąb.
M: Teraz uważaj, będzie się stawiał!
K: Proszę pana, ale ja muszę pana uprzedzić, że ja mam gwarancję na naprawę tej rurki.
M: O, to zmienia postać rzeczy. Masz pan tu książkę życzeń i zażaleń i pisz pan, że pan majster odmawia wykonania naprawy gwarancyjnej.
K: Będzie pan miał nieprzyjemności.
M: Kochany, wiesz co oni mogą mi zrobić? [histeryczny śmiech] Jasiu, powiedz panu.
J: Oni mogą panu majstrowi skoczyć. Tak?
M: Tak jest. Mogą mnie skoczyć.
K: A gdzie mogą panu skoczyć?
M: [Zniesmaczony ignorancją klienta] No, Jasiu, powiedz panu.
J: Oni mogą panu majstrowi skoczyć tam, gdzie pan może pana majstra w dupę pocałować. Dobrze?
M: Tak jest. Z tym że, Jasiu, jeżeli używasz zwrotu: „Pan może pana majstra … pocałować”, zawsze zostawiaj takie niedomówienie. Więcej inteligientnie. [Do klienta] No pisz pan to zażalenie i nie bądź pan rura.
K: Jak to, ja mam nie być rura…
M: No, nie bądź pan rura i nie pękaj pan [śmiech].
J: Wężykiem?
M: Wężykiem, wężykiem.
K: Po co ja mam pisać, skoro wiem, że to i tak nic nie da.
M: [Do Jasia] O, będzie mięknął. [Do klienta] No dobrze, dobrze, blisko, blisko,

kombinuj pan, kombinuj!

Dialog hydraulików bezlitośnie gnębiących i tak już zgnębionego awarią klienta kojarzy się nam natychmiast z mistrzowskim „wykładem” kierowcy ekipy odśnieżającej Jana Kobuszewskiego z uczniem w *Brunecie wieczorową porą*:

M: Jasiu, jako praktykant na nauce musisz wiedzieć, że w pracy ważne jest… primo: wydajność! Secundo…no!
J: Oszczędność!
M: Tak jest! Tak jest, brawo! Skoro więc tak, to wiele kosztuje jeden litr benzyny?
J: U pana?
M: Nieee… tak zwanie oficjalnie!
J: 9 złotych.
M: To przemnóż to przez kilometry od Wisły i z powrotem. Od bazy i nazad. To ile ci wyjdzie? Nie tera! W domu se przemnożysz! Zostaw! Dużo ci wyjdzie! To co zrobisz, żeby wyszło mniej?
J: Yyyy…(…) Wisłę przybliżyć!
M: Dobrze kombinujesz! Dobrze! Tak więc śnieg trzeba zrzucać nie do Wisły, tylko… rozumiesz?
J: Jak słońce przyjdzie, to i tak śnieg stopi!
M: Tak jest! Siły przyrody w służbie człowieka! Widzisz te wajche?
J: Uhm.
M: No, no to ciąg!

W późnych filmach Barei można odnaleźć analogie do niektórych tekstów STS (1954–75). W tekstach STS z lat 60. ironia skierowana przeciw otaczającemu go absurdalnemu systemowi przybrała na sile, tak jak w każdym kolejnym filmie reżysera realizowanym po 1972 roku.

W programie *Marsz do kąta* (maj 1967), w skeczu *Biuro pomysłów*, znalazła się rozmowa kilku ekspertów racjonalizatorów, których pomysły „usprawnią” gospodarkę PRL.

Drugi: A windy? Przecież ile to prądu zużywa taka winda, jak jedzie do góry, i tylko po to, aby zużyć drugie tyle, jadąc w dół. Nasze windy stoją.
Pierwszy: Tak jest! Nasze pięcie się w górę ma sens tylko wtedy, gdy istnieje szansa opadnięcia w dół.
Trzeci: My pierwsi skonstruowaliśmy humanistyczny samochód. O ludzkich wreszcie odruchach, jak nie chce, to nie jedzie.
Siódmy: A jakie tempo budownictwu nadaliśmy — brygady remontowe depczą po piętach brygadom budowniczym.
Dziewiąty: A jeżeli chodzi o stanie, to z naszych obliczeń wynika niezbicie, że nie ma po co kłaść się z wieczora, żeby wstać rano!
Facet: Nie ukrywam, państwo mi zaimponowali! (…) Powiem więcej, ja też mam taki jeden pomysł (…)
Pierwszy (śmiech): A nie, nie, nie! Od pomysłów to my jesteśmy!

Nie warto kłaść się spać, bo i tak rano trzeba wstawać — to przecież znamy z dialogu chłoporobotnika („Ja to, proszę pana, mam bardzo dobre połączenie”) z *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. „Od pomysłów to my jesteśmy!” — to zapowiedź słynnego „Od koncepcji to jestem tutaj ja!” asystenta Chrostowicza (Jerzy Bończak) w *Misiu*. Pomysłodawcą *Marsz do kąta* był Jan Stanisławski, lecz autorem cytowanej dyskusji był prawdopodobnie Stanisław Tym. Warto przypomnieć, że aktorzy STS (lub z nim współpracujący) masowo pojawiali się w późnych filmach i serialach Barei: Zofia Merle, Krzysztof Świętochowski, Kazimiera Utrata-Lusztig (pracownica LOT w *Misiu*) czy Ryszard Pracz, asystent przebierający kota w skórę zająca. W *Zmiennikach* rola dyrektora WPT przypadła Jerzemu Markuszewskiemu, jednemu z filarów i reżyserów STS. W znanym kabarecie grali (lub przynajmniej grywali) także: Izabela Olejnik (kasjerka z baru „Apis”), Andrzej Fedorowicz, Jerzy Karaszkiewicz, Krzysztof Kowalewski oraz wiele innych osób, dziś kojarzonych głównie z barejowskimi komediami. Epizod z STS miał nawet „mocno partyjny” Wojciech Siemion, również grywający u Barei.

Reżyser wiedział, że doświadczeni „esteesowycy” sprawdzą się także na planie jego komedii. W monografii *STS. Tu się wszystko zaczęło* Kowalczyka i Szlachetki Ryszard Pracz wyjaśnia:

> Mówiąc coś ze sceny, czego nie można było umieścić w tekście, wystarczyło, że kiedy spojrzałem w górę — publiczność bezbłędnie odczytywała to jako władzę, zwierzchność, najwyższe czynniki, KC itp., kiedy spojrzałem w prawo — mowa była o Zachodzie, kiedy spojrzałem w lewo — trzeba było wiedzieć, że chodzi o „starszego brata” i w ogóle o ruskich. To był elementarz. Były jeszcze bardziej wyrafinowane sztuczki, grepsy, grymasy, spojrzenia, które niektórzy dyletanci określają jako „mądre oko STS-u”.

Tego typu sposób komunikowania był nieustanną grą z obecnymi na widowni cenzorami i esbekami. Bystry widz i tak rozumiał wszystkie te gesty i spojrzenia. Sposób porozumiewania się STS z widzami był zbieżny z przemycanymi na filmowej taśmie treściami antysystemowymi u Barei. W marcu 1975 roku władza usunęła niepokorny STS z pałacyku Zuga przy ówczesnej ulicy Świerczewskiego 76b pod pretekstem renowacji budynku. Remont obiektu o powierzchni 945 metrów kwadratowych trwał aż 11 lat. Analogia do późnych seriali Barei, „zapółkowanych”, oczekujących latami na emisję, jest aż nazbyt czytelna.

Opisując „punkty odniesienia”, osoby i środowiska twórcze, które miały wpływ na ewolucję filmów króla komedii, nie sposób pominąć Jerzego Dobrowolskiego. Określenie go mianem „drugoplanowego aktora” czy „satyryka” byłoby niezwykle krzywdzące i płytkie! Dobrowolski ukształtował całe pokolenie aktorów, satyryków i reżyserów. Niezwykle precyzyjny i sugestywny, operował ironicznym słowem jak snajper, trafiając w punkt, w sedno problemu, o którym inni wypisywali hektolitry atramentu. Jego Koń i Owca stały się legendą polskiej sceny kabaretowej. Zanim w czerwcu 1972 roku Dobrowolski znalazł się na planie

Poszukiwany, poszukiwana, zafascynował Bareję talentem tropienia absurdalnych sytuacji i opisywania ich w formie satyry najwyższego lotu. W odróżnieniu od innych, nie potrzebował kilkunastu stron maszynopisu, jemu wystarczyło kilkanaście celnych zdań łączących abstrakcyjne poczucie humoru z twardym konkretem i zaskakująco trafną puentą. Celował w nowomowę komunistycznych aparatczyków i reżimowych mediów z „Trybuną Ludu" na czele.

Na początku 1972 roku Program III Polskiego Radio wyemitował ostatnie wydanie *Radiokroniki Decybel*. Od marca 1970 roku przez kolejne dwa lata ten zapomniany dziś satyryczny program był emitowany w każdy ostatni piątek miesiąca, w ramach *Ilustrowanego Tygodnika Rozrywkowego ITR* Jacka Janczarskiego i Adama Kreczmara. Kilkanaście lat później Janczarski stworzy z Bareją scenariusz do serialu *Zmiennicy*. Dobrowolski tak opisał prezentowany w *Decybelu* „serwis informacyjny":

> To nieokreślona z nazwy, enigmatyczna i fikcyjna redakcja niby-radiowa, na której czele stoi groźny i głupi szef, mający pod sobą grupkę pracowników, ni to lektorów, ni to dziennikarzy, ni to redaktorów, ni to spikerów, ni to sprawozdawców.

Poza Dobrowolskim Decybel tworzyli: Krzysztof Kowalewski, Bohdan Łazuka, Wojciech Młynarski, Juliusz Roland, Stanisław Tym i Hanna Zalewska. Niemal wszyscy zagrali później u Barei.

Dwudziestego ósmego stycznia 1972 roku w *Radiokronice Decybel* pojawił się temat „Stawiamy na szczere wypowiedzi":

> — Borzęcin, nadleśnictwo Kwaski (województwo kieleckie) było miejscem kolejnej szczerej wypowiedzi gajowego Władysława Zientary, który stwierdził: „Szczerze powiem, że stan zarobaczenia drzew systematycznie się powiększa. Nie załamujemy jednak rąk i dlatego sytuacja się polepsza.

> Niedobór w środkach owadobójczych wyniósł w tym roku 75 procent, co jest niedoborem rekordowym. Ważne jest, że w naszym lesie nie chowamy głowy w piasek i śmiało patrzymy kornikom w oczy. Trzydzieści cztery hektary lasów zostały już przez korniki zjedzone, ale jesteśmy pełni optymizmu, że możemy o tym szczerze mówić".

Aluzja do powtarzanych przez Gierka na spotkaniach z aktywem i robotnikami słów: „Ale szczerze, szczerze mówmy o tym, towarzysze!" była aż nazbyt czytelna. Niedługo po cytowanym programie *Decybel* zdjęto z anteny po interwencjach partyjnych dygnitarzy.

W triumfalistycznej, gierkowskiej „propagandzie sukcesu" *Decybel* stanowił dla nich dyskomfort, był „nieprzyjemnym zgrzytem" w medialnej machinie PRL operującej kłamstwem w różnej formie i postaci. Dobrowolski planował wydanie tekstów *Radiokroniki*, lecz ukazały się one dopiero 25 lat po jego śmierci, za sprawą Romana Dziewońskiego, autora rzetelnych biografii czołowych polskich aktorów. Poglądy reżysera na rzeczywistość były zbieżne z odczuciami Jerzego Dobrowolskiego, który zagrał dwie niewielkie, ale bardzo znaczące role. Do filmów Barei wniósł on świeży, surrealistyczny i absurdalny humor rodem z kabaretów Koń i Owca, notabene noszących imiona kajaków, którymi z przyjaciółmi uczestniczył w mazurskich spływach. Według Stanisława Tyma: „Gdyby Dobrowolski spotkał Włodzimierza Iljicza Lenina na dzień przed wybuchem rewolucji październikowej, to by do niej w ogóle nie doszło". Oto przykład, monolog Dobrowolskiego wygłoszony podczas jednego z występów Owcy (1968):

> Panie Ministrze Ciepłej Wody! Korzystając z okazji, że takie ministerstwo nie istnieje, pragnę tą drogą dać wyraz temu, co sadzę o Pańskiej pracy i Panu osobiście.
> Ja, proszę Pana, na ciepłą wodę czekam już zbyt długo!

> Ja rozumiem, że za sanacji trzeba było ją dzielić na czworo, było to nieosiągalne.
> Gdy w czasie okupacji okupant wywoził cała wodę do Rzeszy — milczałem.
> Nie będę milczał jednak dzisiaj.
> Ja, od dwudziestu trzech lat wolny obywatel swojego kraju, żądam dostarczenia do mojego mieszkania podległymi Panu rurami ciepłej wody w ten sposób, żebym mógł z niej korzystać w godzinach i w ilościach, jakie ja, a nie Pan, uznam za stosowne.

Stanisław Bareja reżyserował trzy komedie, które można określić mianem muzycznych. Z muzyką jest związany kolejny punkt odniesienia, tym razem umiejscowiony już u progu lat 80. Jaki był gust muzyczny reżysera? Z pewnością nie był zwolennikiem „muzyki beatowej", jak w latach 60. nazywano tworzącą się właśnie muzykę rockową. Bliżej mu było do Binga Crosby'ego czy Franka Sinatry niż do Beatlesów czy Rolling Stones. We wczesnych latach twórczości inspirowała go muzyka musicalowa. W jego filmach pojawiały się lub nagrywały piosenki do ścieżki dźwiękowej Irena Santor, Anna Jantar czy Ewa Bem, kojarzone z tzw. muzyką rozrywkową. Kompozytorami byli Jerzy „Duduś" Matuszkiewicz, Jerzy Derfel, dwukrotnie — Waldemar Kazanecki, a więc twórcy wybitni, lecz jednocześnie konserwatywni, stroniący od eksperymentów formalnych. Pod koniec lat 70. rosła popularność kabaretów, które coraz śmielej kontestowały rzeczywistość, akcentując zderzenie propagandy sukcesu z coraz mniej zabawną sytuacją w kraju. Jednym z ulubionych kabaretów Barei był poznański TEY z Laskowikiem i Smoleniem na czele. Z dużej grupy nowych formacji kabaretowych uwagę Barei zwróciły powstałe w 1977 roku Wały Jagiellońskie. Debiutancki album *Etykieta zastępcza* (1981) znalazł się w domu Barejów. Trwał wówczas kilkunastomiesięczny „karnawał Solidności". Można było powiedzieć dużo więcej niż przez 37 lat PRL. W czerwcu 1981 roku odbył

się XIX Krajowy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu. Wały Jagiellońskie zagrały m.in. *Twój pierwszy elementarz*, znany także jako *Elementarz*:

> To jest pan robotnik, a to jest pan chłop
> Tu są nowe drogi, a tutaj znak stop
> Wokół rośnie zboże i kominów las
> A panowie z telewizji kręcą cały czas.

W serialu *Alternatywy 4* panowie z telewizji „kręcili” wizytę delegacji burmistrzów w bloku Stanisława Anioła. Kręcili aż do momentu, gdy ujrzeli coś, co drastycznie odbiegało od kreowanej przez nich propagandy sukcesu. Biała mysz w powitalnym chlebie, upadające drzewka, skradzione zresztą wcześniej z Łazienek („same dorodne sztuki”), żebrzący Balcerek z akordeonem, błoto po kostki, brud i chaos. Nie tak miała wyglądać wizyta zagranicznych gości, opisana jeszcze chwilę wcześniej przez redaktora z TV (Grzegorz Warchoł) jako „historyczne wydarzenie”.

Widząc chaos, redaktor komenderuje:

> Panowie, to zaczyna być interesujące! Chowajcie kamerę!

Zgodne z duchem serialu są także dalsze słowa *Elementarza*.

> To jest wielka płyta, a tam stoi dźwig
> Domy wznosi murarz, żeby rosły w mig.

Na winylowym krążku Wałów Jagiellońskich znajduje się utwór *Wars wita was*. Wbrew pozorom nie jest to paszkwil na państwowego przewoźnika, lecz satyryczna alegoria kryzysowej sytuacji PRL 1981 roku:

> Uwaga, uwaga! Pociąg osobowy z Warszawy Zachodniej do Gdyni Głównej Osobowej zwiększył opóźnienie do około czterech tysięcy sześciuset osiemdziesięciu ośmiu minut i niniejszym uznany został za zaginiony. Zaginienie może się zwiększyć lub zmniejszyć. Ktokolwiek wie o losie

zaginionego, proszony jest o zgłoszenie się do Dyrekcji Okręgowej Kolei Państwowych lub najbliższej budki dróżnika.

Jedzie pociąg z daleka, nikt na stacjach nie czeka.
Maszynista ponury sypie węgiel do dziury.
Jadą cztery wagony i piąty doczepiony,
„Wars” zaś w szóstym wagonie
bigosem w nos nam wionie.
Za ścianą „Wars” wita nas,
„Wars” wita was,
„Wars” wita „Wars” wita nas,
„Wars” wita was,
„Wars” wita „Wars” wita nas,
„Wars” wita was, „Wars” wita nas,
„Wars” wita, „Wars” wita nas.

Jedzie pociąg z daleka, nikt na stacjach nie czeka,
a konduktor pijany obija się o ściany.
Jedzie wagon pocztowy,
poczciarz chłop jest morowy.
Stoi, bo ma czyraki,
jadą listy i paki.
Jedzie pociąg z daleka,
śpią dróżnicy w swych budkach.
Leci wagon po torze
i butelki po wódkach
Pędzi pociąg z daleka, ma czerwone bufory,
wszystko równo wymiecie, co mu wlezie na tory (…)
Słowa i muzyka: Rudi Schuberth, 1981

Nawiązanie do utworu znajdziemy w ósmym odcinku serialu *Zmiennicy*. W restauracji na dworcu w Kutnie goście widzą nabazgrolony na kartce slogan „Wars wita was”, pozostający w jawnej sprzeczności z mało kulturalnym szatniarzem i kelnerem-kombinatorem. Od Wiecha aż po Wały

Jagiellońskie. Nie są to zapewne wszystkie punkty odniesienia, twórcy i utwory cenione przez Bareję wyżej od innych. Jak przyznała zmarła niedawno Zofia Czerwińska, potrafił słuchać ludzi i obserwować to, co go otacza. Z Jackiem Fedorowiczem współpracował już w latach 60. W kolejnej dekadzie decydujący wpływ na ewolucję jego komedii mieli także Jerzy Dobrowolski i Stanisław Tym.

O Marysi, bimbrowniku i Wiecznym Dyrektorze

Historyk sztuki Hanna Kotkowska-Bareja opowiedziała mężowi historię, która wydarzyła się w jej miejscu pracy — Muzeum Narodowym. Znany rzeźbiarz Alfons Karny zgłosił się do muzeum z prośbą o wydanie jednej ze swoich zdeponowanych prac. Nie było jej w magazynie ani na ekspozycji. Obiekt zaginął! Okazało się, że roztargniony artysta zabrał ją wcześniej sam, zapominając o tym. Dyrektor do spraw inwentaryzacji zaniedbał obowiązków, nie wystawiając protokołu odbioru dla artysty. Sprawa zakończyła się szczęśliwie. W scenariuszu filmu autorstwa Bareja — Fedorowicz roztargnionego artystę zastąpił Dyrektor od Wszystkiego (Jerzy Dobrowolski):

— Skąd on się tu wziął?
— Kto?
— Ten… ten obraz!
— Aaa, ten…Nie, to ściana była łysa, więc kazałem coś powiesić z magazynu.
— Więc nikt go nie ukradł?
— Kogo? Kazałem go zdjąć, bo zaczął straszyć… tych, no… petentów i kazałem go zdjąć.
— I nie pokwitował go pan?
— Marysiu! Jako centralny dyrektor nie będę sam sobie kwitował obrazu!

Z protokołu kolaudacyjnego dowiadujemy się o innym źródle inspiracji dla scenariusza. To jest historia wzięta z życia, oparta na pamiętniku dziewczyny, która skończyła studia, nie mogła się utrzymać z pracy w swoim kierunku specjalistycznym i zaczęła pracować jako pomoc

domowa, mówił Stanisław Bareja. Hanna Kotkowska-Bareja opowiada o kilku pomocach domowych, jakie pojawiły się w domu przy Fitelberga:

> To była konieczność, a nie wielkopański kaprys. Obydwoje ze Staszkiem pracowaliśmy dużo. Brałam do domu prace zlecone, pisałam o sztuce współczesnej. W okolicy naszego domu nie było żadnego żłobka. Gdy urodził się Janek, zdecydowaliśmy się na zatrudnienie osoby do pomocy. Na początku była Krysia. Dziewczyna bardzo pogodna i pracowita. Raczej baby-sitter niż gosposia. Zachowały się o niej wyłącznie miłe wspomnienia. Półtora roku później została podkupiona przez producenta torebek, który przyuczył ją do pracy w zakładzie. Bożenka była całkowitym jej przeciwieństwem. Na czynności, które były określone w umowie brakowało jej czasu, ponieważ odpoczywała pomiędzy imprezami. Romanse i flirty powodowały, że pod dom na Fitelberga była odprowadzana przez zmieniających się jak w kalejdoskopie cywilnych i umundurowanych adoratorów. Poczuła się jak gwiazda. Była kolejno córką właściciela willi, znanego filmowca, następnie awansując już na właścicielkę nieruchomości. „Tu mieszkam, to mój dom”, zwykła mówić odprowadzającym ją adoratorom. Inna nie kradła przysłowiowych srebrnych łyżeczek, lecz zimowe ubranka dla dzieci. Znalezienie sprawnej i godnej zaufania osoby było bardzo trudne.

Motyw mężczyzny w kobiecym przebraniu pojawił się już na początkach kinematografii, lecz jest znany od stuleci, z teatru. W 1934 roku Juliusz Gardan nakręcił komedię *Czy Lucyna to dziewczyna?* z Jadwigą Smosarską i Eugeniuszem Bodo. Światowym klasykiem stało się *Pół żartem, pół serio* (1959) z Marilyn Monroe w reżyserii Billy’ego Wildera. Nikt z krytyków nie zauważył (lub nie chciał zauważyć), że inspirację czerpał reżyser z autentycznych wydarzeń i przeżyć własnych oraz swoich najbliższych, a nie klasyki kina. Formuła „mężczyzna przebrany za kobietę” była pretekstem do prezentacji całkiem poważnych problemów społecznych. „Starałem się opierać na sytuacjach prawdopodobnych, które zdarzają się w naszej rzeczywistości”, mówił Bareja podczas kolaudacji.

Casting do roli adiunkta historii sztuki Stanisława Marii Rochowicza alias Marysi wyglądał jak festiwal transwestytów. Przez kilka dni Jacek Fedorowicz, Janusz Gajos i Wojciech Pokora prezentowali się w letnich sukienkach i butach na wysokim obcasie, wykonując czynności typowe dla pomocy domowej. Pierwszy z trójki odpadł, gdy okazało się, że po goleniu zarost błyskawicznie odrasta. Kolejna komedia Barei *Nie ma róży bez ognia* rozpoczynała się właśnie sekwencją golącego się Fedorowicza — Filikiewcza. Najmłodszy z kandydatów, Janusz Gajos, był zbyt atletycznie zbudowany, by mógł uchodzić za kobietę. Reżyser konstruował aseksualne stworzenie, które już na pierwszy rzut oka wygląda jak przebieraniec, by wydobyć z niego kanciastą nieporadność. Na placu boju pozostał Wojciech Pokora, który mógł stanąć przed kamerą dopiero dwa tygodnie później. Operator Jan Laskowski przekonał reżysera, że warto poczekać, i nie pomylił się. Przygotowania przedłużono o dwa tygodnie, rozpoczynając zdjęcia w czerwcu 1972 roku. Przez kilka dni kręcono także w domu reżysera przy ulicy Fitelberga 31. Po ekipie filmowej pozostała pamiątka w postaci sterty szypułek ze zjedzonych truskawek porozrzucanych po domu i w ogrodzie. Znacznie większa przykrość spotkała reżysera ze strony pani R., lokatorki z sąsiedniego segmentu. Realizacja scen w pokoju na piętrze zbiegła się z niewielką przebudową. Hanna Kotkowska-Bareja dodaje z uśmiechem:

> Mistrz kielni o nazwisku Barszcz jedną ścianę w dziecinnym pokoju murował prawie miesiąc, przy okazji niszcząc klepkę na poddaszu. Był to reemigrant z Francji, który celebrował każdy posiłek, pijąc do śniadania butelkę wina. Nie bardzo lubił wracać do domu. Pracę przeciągał jak mógł.

Przedłużająca się budowa nieszczęsnej ścianki i obecność ekipy filmowców skłoniła sąsiadkę do napisania donosu. Reżyser robi remont domu na koszt filmu! Już na wstępie inspektorzy z Wydziału Finansowego

przyznali, że ich wizytę spowodował „dobrosąsiedzki” anonim, pokazując go. Obejrzeli rachunki za cegły oraz cement, grzecznie podziękowali i poszli. Autorką okazała się małżonka kolegi i sąsiada, znanego literata i scenarzysty. Napisała go na jego maszynie. Jak w prawdziwym kryminale, zdradziło ją charakterystyczne uszkodzenie jednej z czcionek. Pisząc, chciała pośrednio uderzyć w męża. Ślad incydentu znalazł się w filmach. W *Nie ma róży bez ognia* administrator (Bronisław Pawlik) z nieukrywaną dumą demonstruje Filikiewiczowi teczkę z donosami autorstwa sąsiadów z bloku:

> Założyłem już dla pana teczkę: cztery donosy, skargi, a wszystkie w ostrym tonie. Teczka była bardzo cennym dowodem działalności społecznie pożytecznej. Myśmy już dzisiaj raz swój obywatelski obowiązek spełnili!

— mówi w *Brunecie wieczorową porą* sąsiadka Michała Romana. Motyw donosu napisanego przez byłą żonę Ryszarda Ochódzkiego podczas pamiętnego wyścigu do londyńskiego banku powtórzy się w *Misiu*. Czasem jednak denuncjator bywa napiętnowany. „Patrz, synku, tak wygląda kapuś” — usłyszymy w serialu *Alternatywy 4*. Poza niechlubnym wyjątkiem pozostali sąsiedzi okazali się ludźmi życzliwymi.

Dzięki roli Jerzego Dobrowolskiego *Poszukiwany, poszukiwana* zyskał dużą dozę niepowtarzalnej ironii. Grany przez Dobrowolskiego Wieczny Dyrektor to niekompetentny karierowicz, biegle posługujący się partyjną nowomową. Takich osobników określano skrótem B-M-W: Bierny–Mierny-Wierny. Szkodnik trwoniący państwowe środki na idiotyczne decyzje.

Podczas prezentacji projektu nowego osiedla dygnitarz, do niedawna ekspert na odcinku leśnictwa, daje popis ignorancji, manipulując przy makiecie.

> — Aha, o… o… Co to są te…?

— Spółdzielcze punktowce!
— Aha…
— Panie dyrektorze, tu jest jezioro!
— Aaaaa, to nie… nie, nie… A, nie, dobrze! To jezioro damy tutaj, a te… niech sobie stoją w zieleni!

Zawsze bezkarny. Premiowany za swoją ignorancję i brak przygotowania. Gdy zawalił swój odcinek, nie ponosił żadnych konsekwencji. Przeciwnie: awansowano go na inne, lepiej wynagradzane stanowisko. Słyszymy to dialogu Wiecznego Dyrektora z żoną:

— Słuchaj, co ty teraz robisz?
— Miasta buduję.
— Miasta? No tak… Słuchaj, a ile ty z tego będziesz miał, co?
— Na pewno więcej niż w wodociągach!
— Więcej niż w wodociągach, za tę racjonalizację?
— Racjonalizacja była w cementowni…
— Czy to nie wszystko jedno?
— Nie wszystko jedno. Bo to była bardzo czysta sprawa. Dlatego, że tam można było na papierze wyliczyć, ile takie oszczędności przynoszą deficytu! A tutaj niczego nie podpisuję.

Operator Jan Laskowski opowiadał w grudniu 2008 roku:

Długo szukaliśmy odpowiedniego obrazu, który miał zagrać skradzione dzieło Adamca. Przypomniałem sobie o dziwnym zamiłowaniu mojego kolegi plastyka. Bohdan Kostrzyński malował niemal wyłącznie ludzkie dłonie i to w dużym formacie. Pytałem go, dlaczego nie maluje twarzy czy całych postaci, a Bohdan odpowiedział, że otwarta ludzka dłoń jest najtrudniejsza do odtworzenia na płótnie. Jego obrazy, wstawiane do galerii, szybko znajdywały nabywców. Umówiliśmy się.
Gdy weszliśmy do jego pracowni na Wiejskiej, naszym oczom okazał się widok kilkudziesięciu ogromnych dłoni, groźnie skierowanym ku widzowi. Było

w tym coś groźnego i śmiesznego i jednocześnie obsesyjnego. Staszek powiedział:
— To jest to, czego szukamy!

Podczas filmowania sceny, w której Marysia usiłuje ugotować obiad dla państwa Karpielów, jeden z asystentów wykonał kotlet i położył go na patelnię. Zgodnie z regułami sztuki kulinarnej, przyrządził go w panierce z tartej bułki. Jednak Bareja był zawiedziony. Skrzywił się: „Oj, nie tak, panowie!”.

Po chwili z kłębów dymu wyłonił się reżyser. Z twarzą pokerzysty trzymał patelnię bez grama tłuszczu, z mielonym spalonym na węgiel. Ekipa wybuchła śmiechem.

W nocnej scenie, gdy grany przez Wiesława Gołasa Karpiel wymyka się z sypialni, by zajrzeć do Marysi, widzimy, że nie idzie prosto. Skrada się, rozgląda, potyka się.

Bareja potrafił każdą sekundę banalnej sceny nasycić treścią, skomplikować, dodać szczyptę dramatyzmu, tam gdzie groziła nuda.

Podczas realizacji sceny, w której Rochowicz w stroju służącej nokautuje adoratora swojej żony, inżyniera Rawicza (Bohdan Łazuka), doszło do wypadku. Bareja zlecił kierownikowi produkcji Janowi Szymańskiemu, by zatrudnić kaskadera, który efektownie potoczy się po schodach po ciosie Rochowicza. Szymański odparł: „Przecież łatwa scena, nie potrzeba. Nawet sam to mogę zagrać”.

„Łatwa scena” zakończyła się gipsowym kołnierzem na jego szyi. Odtąd na planie filmów Barei pojawiali się Jacek Ryniewicz, Krzysztof Kotowski, Zbigniew Modej, Zbigniew Litwiniak — czołowi polscy kaskaderzy, których pracę wysoko cenił.

Wojciech Jastrzębowski, operator w serialach *Alternatywy 4* i *Zmiennicy*,

był wówczas studentem wydziału operatorskiego. Na planie *Poszukiwany, poszukiwana* wykonywał fotosy:

> Przed Bareją czułem duży respekt. To był prawdziwy wulkan intelektu. Jego gesty, półsłówka, żarty tworzyły niepowtarzalną aurę. Wtedy uczyłem się dopiero jego poczucia humoru.

W 2016 roku Hanna Kotkowska-Bareja wspominała w wywiadzie dla „Tygodnika TVP”:

> Nasz dom, a właściwie pokój na piętrze, zagrał na początku i końcu tego filmu. Ten pokój ma okna z dwóch stron. Okazało się, że na dachu można postawić kamerę i nakręcić sceny w nim. To był pokój syna, więc na dwa dni musiał się z niego wyprowadzić. Potem powiedziałam, że już nic nie będzie kręcone w naszym domu. Ekipa filmowa to był najazd na dom. We wszystkich umywalkach pety, resztki po truskawkach (…) Okazało się, że wyposażenie domu zostało wykorzystane jako rekwizyty. Zobaczyłam na aktorce mój pasek, zagrała moja peruka. Przez ogródek przeciągnięte były kable, więc wiadomo, co się stało z kwiatami. Jedyne, co udało mi się wywalczyć, to zatrudnienie studenta, który umył schody. Potem Staszek kręcił niektóre ujęcia blisko domu, ale w domu już nie.

Poszukiwany, poszukiwana ma specyficzny, lekki nastrój. Do ujęć we wnętrzach Jan Laskowski ustawił tzw. oświetlenie dywanikowe — „miękkie” światło bezcieniowe. Rozwiązanie podpatrzył podczas pobytu w Szwecji na początku lat 60. u samego Bergmana. Wyeliminował ostre kontrasty światło — cień, które były bardziej odpowiednie do wojennych dramatów niż nastrojowej komedii. Podobne oświetlenie Laskowski zastosował później także w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*.

Zdjęcia trwały zaledwie 57 dni. Był to nieoficjalny rekord kinematografii PRL.

Słowa „Mój mąż… mój mąż jest zawodu dyrektorem” to kwintesencja

mentalności małżonki dygnitarza-technokraty (Barbara Rylska). Za sprawą Jerzego Dobrowolskiego *Poszukiwany, poszukiwana* był okazją do komediowego debiutu Stanisława Tyma u Barei. Aktor Teatru STS pojawił się na planie zdjęciowym w pałacu w Kozłówce zbyt późno, by otrzymać jakąkolwiek rolę. Przez kilka sekund widzimy jego dłonie przybijające pieczątki na odwrocie obrazów.

Początkowo rola Kasi Rochowicz, żony głównego bohatera komedii, przypadła Stanisławie Celińskiej. Odmówiła. Na jej decyzję miała wpływ negatywna opinia, jaką miał Bareja w środowisku filmowego high-life'u, ludzi od „wysokiego kina". Po latach aktorka wspominała w „Fakcie" (2008):

> Proponował mi też rolę w filmie *Poszukiwany, poszukiwana*, gdzie miałam zagrać żonę głównego bohatera, ale odmówiłam. W tamtych czasach bardzo szybko szufladkowano aktorów i obawiałam się, że będę postrzegana jako aktorka wyłącznie komediowa. A komedia czy serial telewizyjny uchodziły za coś gorszego. Wtedy, jeśli aktor miał angaż w dobrym teatrze, wiadomo było, że na ekranie pojawić się może tylko u Wajdy, Zanussiego albo Kutza.

Presja środowiska była wystarczająco silna, by zablokować niektórych aktorów. Stanisława Celińska przełamała jednak wewnętrzne opory i w *Nie ma róży bez ognia* zagrała rolę Lusi. Rola żony adiunkta Rochowicza przypadła Jolancie Bohdan.

Posiedzenie Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych omawiające film *Poszukiwana, poszukiwany* odbyło się 31 października 1972 roku. Uczestnikiem kolaudacji był podsekretarz stanu w randze wiceministra kultury i sztuki, Czesław Wiśniewski, szef Naczelnego Związku Kinematografii (NZK). Odezwały się głosy krytykujące film. Jerzy Jesionowski stwierdził:

> …to film dla widowni mało wybrednej… opiera się na tradycyjnym pomyśle,

bardzo ogranym, nieświeżym, jakim jest udawanie przez mężczyznę kobiety.

Po ataku Jesionowskiego na reżysera w sukurs przyszedł mu zaprawiony w kolaudacyjnych bojach Aleksander Ścibor-Rylski:

> Chciałbym zwrócić uwagę na ogromną różnicę warsztatu Barei, co można zauważyć w drodze porównania tego filmu z filmami poprzednimi. …uważam, że jest to komediowa propozycja kulturalna, którą bez zażenowania możemy pokazać widowni.

Konwicki ocenił film pozytywnie, zwłaszcza sekwencję z Wiecznym Dyrektorem (Jerzy Dobrowolski). Podczas kolaudacji niektórych wzburzyły słowa rozwydrzonego Antosia Góreckiego (Filip Łobodziński).

> Antoś: Wiesz, że Tolek ma w szkole same piątki?
> Marysia: Widocznie dobrze się uczy.
> Antoś: Guzik się uczy! Chłopaki mu piszą ściągi i klasówy za prezenty!
> Marysia: No, to sam sobie będzie winien. Bo prezentami nie zastąpi wykształcenia, mój drogi.
> Antoś: Zastąpi! Będzie dawał łapówki! Na jakim ty świecie żyjesz?!

Bareja bronił filmu:

> Wydaje mi się, że pan Jesionowski jest nieżyczliwie nastawiony do filmu i nie zauważył, że ten chłopiec nie wyraża stanowiska autora, ale jest reprezentantem młodego pokolenia, które jest bardzo źle wychowane przez rodziców i dlatego tak się zachowuje.

Z tym wiąże się uwaga ministra Wiśniewskiego dotycząca słowa „gówno” dwukrotnie wypowiedzianego przez Góreckiego w rozmowie z Marysią. Dygnitarz poczuł się urażony brakiem kompetencji człowieka z dyrektorskim stygmatem (Dobrowolski), w scenie przy makiecie osiedla. Podczas kolaudacji filmu słowa wypowiedziane przez Dobrowolskiego zakwestionował wiceminister Czesław Wiśniewski:

> Nie wiem, czy obecnie menagerów naszych kluczowych przedsiębiorstw charakteryzuje niefachowość. Raczej tak nie jest i od tej strony nie należałoby ich kompromitować.

Ujęcie pozostało jednak bez zmian.

Po wyjściu z sali projekcyjnej szef kinematografii miał „życzliwie” doradzić reżyserowi, aby poszukał sobie „zajęcia w telewizji, może w krótkim metrażu”. W ustach szefa NZK słowa brzmiały naprawdę złowieszczo. Władza wysłała pierwszy sygnał, że nie będzie tolerować satyry skierowanej przeciw sobie. Reżyser nie miał już złudzeń, że decydenci są pozbawieni poczucia humoru, nie brak im jednak małostkowej mściwości. Mimo uwag film 22 kwietnia 1973 roku trafił na ekrany kin.

> Tak ciągnie się przez dziewięćdziesiąt minut projekcji szereg dowcipów płaskich, wulgarnych lub niesmacznych, żadnych

— cedził z pianą na ustach recenzent „Gazety Krakowskiej”. Dalej czytamy:

> Nie po raz pierwszy udało się reżyserowi w ciągu półtorej godziny skompromitować kilku niezłych polskich aktorów.

Zdumiewa zwłaszcza zdanie:

> Większość widzów po opuszczeniu kina wzięłaby udział w poszukiwaniu Stanisława Barei, reżysera i współscenarzysty tego dzieła, by odzyskać przynajmniej część z wydanych na bilet złotówek.

W ciągu roku od premiery komedię obejrzało 1,9 miliona widzów, dając mu piąte miejsce w rankingu polskich filmów 1973 roku. Tuż za nim uplasowało się *Wesele* Andrzeja Wajdy. *Poszukiwany, poszukiwana* zdystansował także hity z USA: nagrodzony Oscarem *Kabaret* Boba Fosse’a, *Klute* Alana Pakuli czy opóźnionego o pięć lat *Absolwenta*

z Dustinem Hoffmanem w tytułowej roli Benjamina Braddocka. Do państwowej kasy wpłynęło ponad 13 milionów złotych. Jak mantrę powtarzano opinie o „irytujących dłużyznach i nie najlepszym guście”. Pojawiły się nieliczne opinie pozytywne.

> Jest ona pierwszą od dość dawna komedią naprawdę zabawną. Śmiejemy się z niej szczerze i często, choć zdajemy sobie sprawę, iż nie są to wyżyny humoru

— pisał Zenon Wawrzyniak na łamach „Kuriera Polskiego” (28/1973).

W „Życiu Literackim” (19/1973) czytamy:

> Kto lubi rzeczy staroświeckie w formie, a rodzajowe w treści, ten niech spieszy na film *Poszukiwany, poszukiwana*.

Wiosną 1973 roku Bareja wyjechał na stypendium przy Folkwang Museum w Essen na zaproszenie Paula Vogta, dyrektora obiektu. Przypadek sprawił, że tuż przed powrotem do Polski od kustosza muzeum, Dietera Honischa, kupił mercedesa 230S rocznik 1966. Wśród filmowców, oczekujących na przydziałowe wartburgi i łady, auto wzbudzało zazdrość. Talony na nowe samochody rozdzielała wykpiona przez Bareję władza, do której nie wyciągał on ręki. Starzejąca się z godnością limuzyna była demonstracją postawy życiowej: „Nie jestem klientem systemu, do wszystkiego doszedłem własną pracą, jestem niezależny od waszych układów” (o ile reżyser w PRL mógł być niezależny). W przepastnym bagażniku mieściły się walizki całej rodziny. Przez kilka lat Barejowie wyruszali na wakacje ku południowym plażom. Turystyka samochodowa wyglądała wówczas inaczej niż dziś. Restrykcyjne przepisy pozwalały na wywóz zaledwie kilku dolarów, co w przypadku Grecji i Jugosławii oznaczało konieczność korzystania z kempingów i pól namiotowych. „Już kilka tygodni przed wyjazdem przygotowywałam przetwory na drogę”,

opowiada Hanna Kotkowska-Bareja. Zagraniczny wyjazd wymagał wielu przygotowań, nawet jeśli celem był kraj należący do tzw. „demoludów”. Wakacje 1973 roku spędzili w Bułgarii. Odwiedzili Warnę i Nesebyr. Jan Bareja do dziś pamięta smak małż złowionych przez ojca w Morzu Czarnym koło Kawarny. Wśród rodzinnych pamiątek zachowała się maska do nurkowania przywieziona z Grecji. W Jugosławii trasa wiodła przez Split, Makarską Riwierę, Dubrownik i wyspę Krk. Miejscem docelowym podczas wojaży do (k)raju Nicolae Ceausescu było Eforie. W latach 70. byli też we Włoszech i Francji. O wakacyjnej podróży do Grecji, zakończonej nieco przypadkowo w Wiedniu, będzie jeszcze mowa.
W październiku 1974 roku Stanisław Bareja otrzymał pierwsze i jedyne wyróżnienie: *Poszukiwany, poszukiwana* został nagrodzony na festiwalu Queens Council of the Arts w Nowym Jorku.

Spóźniony dyplom

Do kwestii pracy magisterskiej w łódzkiej uczelni Bareja powrócił jesienią 1970 roku. W liście wysłanym 25 listopada tego roku z Lipska (NRD) prof. Bossak potwierdził, że „reż. Stanisław Bareja uzyskał w czasie studiów wszystkie konieczne zaliczenia w zakresie filmu dokumentalnego”. Trzy dni później rektorat PWSFTviT wystawił zaświadczenie:

> Ob. Stanisław Bareja (…) studiował na wydziale reżyserskim uczelni o pięcioletnim okresie nauczania w latach 1949/50 — 1953/54 i uzyskał zaliczenie pięciu lat studiów. W/ wym. egzaminu dyplomowego nie składał.

Od ukończenia studiów (1954) minęło już kilkanaście lat. W tym czasie zdążył Bareja zrealizował sześć filmów długometrażowych, ośmioodcinkowy serial telewizyjny oraz, jako drugi po Jerzym Gruzie, 12 filmów z ukrytej kamery dla telewizji. Zrealizował je wraz z Jackiem Fedorowiczem na początku 1972 roku.

Temat pisemnej pracy teoretycznej złożonej u promotora Janusza Morgensterna, prywatnie kolegi ze studiów brzmiał *Zagadnienia realizacji filmów z ukrytej kamery, stanowiących część telewizyjnych programów rozrywkowych*. Czytamy w niej:

> Jako pierwszy w Polsce realizował telewizyjne filmy z ukrytą kamerą Jerzy Gruza. Były to telewizyjne programy rozrywkowe, które prowadził Jacek Fedorowicz. W roku 1972, korzystając z ich doświadczeń, nakręciłem wspólnie z Fedorowiczem 12 filmów tego typu, autorem zdjęć był mający już doświadczenie w tym gatunku filmowym operator TV Paweł Minkiewicz. W pracy zostało opisanych kilka zrealizowanych pomysłów, między innymi budka telefoniczna ze specjalnie spreparowaną żelazną klamką umocowaną za pomocą elektromagnesu.

Dalej następuje opis rozwiązań technicznych pułapek, czyhających na nieświadomych niczego, przypadkowych „aktorów”.

Merytoryczna część pracy liczy 17 stron, całość wraz z opisem i wstępem — 22 strony. Minimum ustalone przez uczelnię zostało spełnione. Piątego stycznia 1973 roku promotor Janusz Morgenstern pisał: „Proszę o zrecenzowanie powyższej pracy w przyjętym trybie”. W tekście Bareja sformułował najważniejsze wnioski i problemy, jakie wystąpiły w realizacjach typu „candid camera”. Tak opisywał on cel tego typu produkcji:

> Naczelnym zadaniem realizatorów filmów z ukrytą kamerą jest wywołanie fizycznego działania w nieświadomym wykonawcy. To działanie fizyczne jest odzwierciedleniem konkretnego przeżycia czy stanu emocjonalnego, na przykład zdziwienia, oburzenia, zaskoczenia, pożądliwości, naiwności itd., w tym negatywnych cech charakteru, z którymi nikt się dobrowolnie nie zdradza. Teoretycznie słuszne jest na przykład założenie, że należy unikać pokazywania na ekranie ludzi śmiejących się (…) Dlatego w komediach unika się pokazywania ludzi rozbawionych przedstawioną sytuacją (…) W „ukrytej kamerze”, podobnie zresztą jak w większości filmów dokumentalnych, nie ma potrzeby zakładania żadnej umowności. Siła oddziaływania tego gatunku wywodzi się przede wszystkim z autentyzmu zarejestrowanych reakcji (…) Zadanie swoje wykonują w sposób naturalny, nie dostrzegając często absurdu sytuacji (który należy jak najbardziej zakamuflować) i dopiero kontekst całości, zestawienie wszystkich elementów sytuacji wywołuje reakcję u widza.

Bareja szczegółowo opisuje proces realizacji filmu z ukrytej kamery: od wyboru osoby inicjującej zdarzenie, zwanej tu „naszym człowiekiem”, aż po uwagi ściśle techniczne odnośnie do wyboru zarejestrowanych scen oraz ich montażu:

> Na 12 zrealizowanych przez mnie dotychczas filmów z ukrytą kamerą, 9 realizowałem z pomieszczeń sklepowych, 2 z prywatnego mieszkania i jeden

> bez żadnej osłony (z balkonu). Zrezygnowanie z ukrycia było możliwe w ostatnim wypadku, ponieważ (…) wydarzenie miało miejsce na ruchliwej ulicy.

Reżyserowi udało się wzbudzić emocje nieświadomych bohaterów jego działań:

> W dwu przypadkach, kiedy sprowokowani do działania przechodnie zorientowali się, że są obiektami zdjęć — improwizowali jakiś żart, aby wyjść z honorem z sytuacji: jeden pocałował „naszego człowieka", który był w tym wypadku przystojną dziewczyną, drugi zasłonił się gazetą, udając nagłe pogrążenie w lekturze.

Jedynym incydentem była awantura wywołana przez pewnego osobnika w sklepie z kryształami wobec ekspedientki („naszego człowieka"):

> Kiedy wyjaśniono mu, że to inscenizacja do filmu z ukrytą kamerą, zorientował się, że kamera zarejestrowała jego niekulturalne zachowanie i to pogorszyło sytuację. Oczywiście, mimo że nakręcony materiał był bardzo interesujący, nie można go było (…) użyć do filmu.

Filmy realizowane na początku 1972 roku przez Bareję były opatrzone komentarzem Jacka Fedorowicza „tonem brzmiącym możliwie naukowo i rzeczowo". Reżyser stwierdził, że konwencja „candid camera" nie jest jedynie

> figlem płatanym bezbronnym ludziom, dla wyszydzenia ich przed olbrzymim audytorium (…) Film z ukrytej kamery kryje w sobie potencjalne możliwości satyry obyczajowej i środowiskowej. Może też okazać się dokumentem rejestrującym sposób bycia i postawy w życiu codziennym, dzięki absolutnej szczerości i spontaniczności.

W swojej pracy magisterskiej Bareja sformułował pewne wnioski natury technicznej i moralnej. Filmy z 1972 roku miały być obserwacją zachowań,

przy czym celem było rozśmieszenie widza, a nie, jak niestety w przypadku wielu realizatorów „candid camera”, wyłącznie ośmieszenie nieświadomego uczestnika:

> Elementy, z których zbudowano film muszą być powszechnie znane. Ich zrozumienie nie może wymagać specjalistycznego wykształcenia odbiorcy. (…) przeciętnego widza nie rozśmieszy błędne odczytanie hieroglifów egipskich ani nieprawidłowe działanie licznika Geigera.

Zdjęcia z ukrytej kamery przebiegały sprawnie, Bareja realizował je z pomocą kilku osobowej ekipy w czasie 2–3 godzin na każdy z 12 filmów. Warto przypomnieć, że na początku lat 70. szybkie tempo na filmowym planie było w PRL czymś wyjątkowym. Bareja realizował filmy sprawnie, tak jak jest to przyjęte dziś na całym świecie. W tym sensie pracował zgodnie ze standardami wypracowanymi w Hollywood w latach 20. i 30. ubiegłego stulecia.

W komisji oceniającej spóźnioną pracę magisterską zasiedli krytyk filmowy Maria Kornatowska, aktor, reżyser i wykładowca Wydziału Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej PWSFTviT w Łodzi Jan Bratkowski oraz reżyser Henryk Kluba. Ostatniego z wymienionych pamiętamy ze znakomitej roli Bogusia Poganka w *Nie ma róży bez ognia*, notabene realizowanego równolegle z obroną pracy magisterskiej. Po egzaminie teoretycznym komisja oceniła wiedzę reżysera na ocenę „dobrą”. Po złożeniu debiutanckiego *Męża swojej żony* jako filmu dyplomowego 24 kwietnia 1974 roku i egzaminie Stanisław Bareja uzyskał tytuł magistra sztuki na wydziale reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej imienia Leona Schillera w Łodzi. W swojej pracy dyplomowej Stanisław Bareja opisał zjawisko, które w ciągu następnych kilkunastu lat pojawi się w jego najlepszych filmach, traktowanych także

jako dokument epoki, choć zniekształcony nieco w krzywym, komediowym zwierciadle. To właśnie była wspomniana, choć w ironicznym kontekście, w *Misiu* „prawda czasu, prawda ekranu”! Dwanaście filmów z ukrytej kamery realizowanych na początku 1972 roku na ulicach Warszawy miało na przyszłe działania reżysera znacznie większy wpływ, niż można by przypuszczać. Ich zwięzłą formę obserwacji postaw i zachowań społecznych zamkniętą w mikroscenkach odnajdziemy we wszystkich filmach i serialach „dojrzałego” Barei, uznanych dziś za najlepsze w jego całej twórczości.

Mieszkaniowa lawina

W 1973 roku Stanisław Bareja i Jacek Fedorowicz rozpoczęli prace nad piątym wspólnym scenariuszem filmowym i drugim, który udało się zekranizować. Choć Fedorowicz zdobył popularność jako prowadzący programy *Poznajmy się*, *Małżeństwo doskonałe* i *Runda*, emitowane w latach 1966–73, nie udało się zrealizować serii programów rozrywkowych. Fedorowicz wspomina:

> Byliśmy do tej instytucji zrażeni po doświadczeniach z programem *TV Warszawa w programie V*.

We wspólnie pisanym scenariuszu komedii wyeksponowano nonsensy prawa mieszkaniowego, łaskawszego dla kombinatorów pokroju Dębczaka niż dla uczciwych ludzi. Problem mieszkaniowy pojawił się w polskiej komedii od pierwszych powojennych lat w filmach *Skarb* Leonarda Buczkowskiego (1949) czy też *Sprawa do załatwienia* Rybkowskiego (1954). Leon Jeannot zrealizował *Człowieka z M-3* z Bogumiłem Kobielą w tytułowej roli. Początkowo komedia Barei miała nosić tytuł *Lawina* od splotu wydarzeń i osób, które spadają na małżeństwo Filikiewiczów. Dla zachowania wiarygodności scenarzyści konsultowali się z mecenas Schayer-Jerzmanowską. Pierwotna wersja znacznie różniła się od zrealizowanej.

W scenopisie okazuje się, że ojciec Lusi ma problemy z fiskusem.

> — Zostajecie tu.
> — Dlaczego? — spytała Lusia żałośnie.
> — Jeszcze nie wiecie? — zrobił pauzę dramatyczną. — Domiar.
> — (…) Na ile cię skaleczyli? — spytała Lusia cicho.

— Szkoda mówić. Tylko to ocaleje. — Pokazał na graty. – Jeżeli dobrze przypilnujesz.

Domiar. Skuteczny oręż peerelowskiej władzy w walce z prywatną inicjatywą. Ze względu na cenzurę słowo „domiar” scenarzyści zastąpili „pożarem”. Dalszą konsekwencją była zmiana tytułu.

Uznaliśmy, że nie zapowiada on dość jasno gatunku. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na *Nie ma róży bez ognia*, co lepiej wyraża „purenonsensowy” charakter akcji

— mówił reżyser w wywiadzie dla „Filmowego Serwisu Prasowego”. Po premierze wielu recenzentów nie potrafiło powiązać surrealistycznego tytułu ze spaleniem domu, na którego zgliszczach miała powstać nowa szklarnia do hodowli róż. Bareja wspominał w jednym wywiadów:

Aby naszą opowieść uprawdopodobnić — *Nie ma róży bez ognia* realizowaliśmy wyłącznie we wnętrzach i plenerach naturalnych, niemal w ogóle bez dekoracji: nawet kryształy, które w ataku furii tłucze Fedorowicz, są prawdziwymi wybrakowanymi „odrzutami produkcyjnymi”, podczas gdy zwykle sporządza się w takich przypadkach imitacje z… cukru.

Niektóre postacie w scenopisie *Lawiny* dość znacznie różniły się od tych, które znamy z ostatecznej wersji.

„Bardzo dobrze, dostatecznie”, słyszymy z ust dyrektora szkoły, którego zagrał Wojciech Siemion. Jego pierwowzór sportretowany w *Lawinie* nie był chlubą resortu oświaty. Wzywa Filikiewicza i wyznaje mu z rozbrajającą szczerością:

— Trochę was… no wiecie… odciążę. Bo mnie jako dyrektorowi to niezręcznie jest proponować, a rodzice przychodzą zawsze do nauczycieli, a nie do dyrektora, więc?
— Więc? — powtórzyłem, starając się zrozumieć.
— Więc odstąpcie mi, kolego, część swoich korepetycji. Pięciu, sześciu mi

absolutnie wystarczy. (…) Dajcie mi pięciu matołów matematycznych, ja wam dam jednego tumana z polskiego, takiego na kilka miesięcy, Murowany. No jak?

— Panie dyrektorze (…) ja nie mam żadnych korepetycji,… ani jednej.

Dyrektor wstał. Rzucił na mnie zimne spojrzenie.

— Dziękuję wam, kolego, za rozmowę. Będę ją pamiętał.

W scenariuszu *Lawiny* nieprzyjemnym typem jest hochsztapler Jerzy Dąbczak:

Wstał. Zrobił kilka ruchów gimnastycznych, naprężył mięśnie, z kieszeni płaszcza wyjął coś w rodzaju pałki gumowej i demonstracyjnie włożył ją sobie za pasek. Wychodząc, jeszcze od niechcenia uderzył we framugę drzwi wyraźnie wyćwiczonym ciosem karate.

W jednym z dialogów czytamy:

— Ma jakieś legitymacje. Pracuje społecznie. Poza tym honorowy krwiodawca.

Gumowa pałka i płaszcz to atrybuty „aktywu robotniczego”, który pacyfikował studentów 1968 roku w okolicach Uniwersytetu Warszawskiego. Legitymacje. Praca społeczna. Pierwsze wcielenie Jerzego Dąbczaka zdradza przynależność do ORMO i zapewne pracę na rzecz resortu z ulicy Rakowieckiej. Po zmianach w scenariuszu, za sprawą nieprzeciętnego talentu Dobrowolskiego, Dąbczak pozostał kombinatorem. Tyle że na swój bezczelny sposób sympatycznym, realizującym szwindle z wdziękiem i finezją, daleką od pałkarskich odruchów. Nie sposób potępiać faceta rzucającego na każdym kroku: „Yogi-ba-boo”, „Brawo Jaś” czy słynne „małe Miki”, które weszło na stałe do potocznej mowy. Własnym, nieco surrealistycznym humorem Dobrowolski „uszlachetnił” postać. Zgodnie z zamierzeniami reżysera Dąbczak miał stanowić

przestrogę, jak łatwo hochsztapler radzi sobie z absurdem przepisów mieszkaniowych i, co gorsza, robi to w majestacie prawa. W filmie nie zobaczymy sceny dyktanda w szkole. By nie splamić własnego sumienia pisaniem donosu na Dąbczaka, Filikiewicz dyktuje uczniom:

> Lokatorzy… wykrzyknik…, wzywam do ostrego protestu… do naszego bloku wprowadził się notoryczny alkoholik… dla ułatwienia wam powiem: alkoholik przez samo „h". Proszę posłuchać dziś w nocy…

Kto mieczem wojuje, od miecza ginie. Anonimy trafią do jego własnej teczki u administratora, który kolekcjonuje je jako przejaw „więzi z masami" lub „dialogu ze społeczeństwem". Bareja zrezygnował ze sceny kłótni z Zenkiem zablokowanym w stojącej między piętrami windzie. Dąbczak błyszczy nie tylko znajomością prawa mieszkaniowego, ale także Kodeksu rodzinnego:

> Lusia mnie specjalnie nie obchodzi, ale z czystej życzliwości ci radzę, jej też nie ruszaj.
> — Lusia to co innego!
> — Bić Lusię w świetle przepisów to mogę tylko ja. I nikt się w to nie będzie wtrącać, bo to są nasze sprawy wewnętrznomałżeńskie. Co innego, gdybym był pijany. Dopiero wtedy można by mnie podciągnąć pod paragraf. Lusia! — krzyknął — już się uspokoił. Możesz!
> Lusia stojąca na dole włączyła windę za pomocą specjalnego hebla. Zenek pojechał do góry (…).

Zmiany w scenariuszu i talent Stanisława Tyma ożywiły postać Zenka, narzeczonego Lusi. Dzięki niemu dowiemy się, że tom *Kapitału* Karola Marksa jest idealnym sejfem dla nauczycielskich oszczędności, a uszkodzone drzwi można zastąpić identycznymi, jeśli tylko w pobliżu jest jakaś budowa. Dla inteligentnego inaczej strażnika (Jan Himilsbach)

przyglądanie się ich kradzieży z budowy było świetną formą rozrywki w nudnej pracy.

Bareja rozbudował sceny zmagań Filikiewicza ze złośliwością przedmiotów martwych w nowym mieszkaniu.

> Mimo gotowego scenariusza wiele improwizowaliśmy. Uczestniczył w realizacji wyjątkowo inteligentny zespół, toteż na planie rodziły się wciąż nowe pomysły, „na gorąco” budowaliśmy nowe sytuacje i dialogi. *Nie ma róży bez ognia* jest popisem aktorskim Jacka Fedorowicza. Ten świetny aktor, wyjątkowo sprawny i bardzo ofiarny, całkowicie żył rolą, nie korzystając niemal, mimo ryzyka, z pomocy dublerów. Uważam, że ma szczególne predyspozycje do ról burleskowych

— mówił Bareja w wywiadzie dla „Filmowego Serwisu Prasowego” w grudniu 1974 roku.

Sceny z windą oraz na dachu nieodparcie kojarzą się z komediami Harolda Lloyda i Buster Keatona z lat 20. Zrealizowano je w jednym z nowych bloków na Żoliborzu.

> Z windą walczyłem na zmianę z kaskaderem. W scenie wciągania na linie lodówki był natomiast tylko kaskader, o co miałem pretensję, bo zrobiłbym to sam bez trudu. Na dachu byłem bez kaskadera, z tym że pod sobą nie miałem całych dziesięciu pięter

— wspomina Jacek Fedorowicz.

Po premierze *Nie ma róży bez ognia* reżyser był daleki od euforii:

> Dotychczasowe rezultaty nie satysfakcjonują nas jeszcze, ale próbujemy dojść do własnego odrębnego stylu komediowego… Chodzi nam o współczesną wersję burleski, taką, w której można będzie posłużyć się najnowocześniejszym sprzętem — nawet gigantycznymi koparkami, buldożerami, kombajnami. Jest to przedsięwzięcie niezmiernie trudne technicznie, ale — ponieważ na wszystko są sposoby — mam nadzieję,

> kiedyś uda nam się zrealizować film tego typu, tak sprawnie jak robili to Amerykanie… 50 lat temu.

W polskich realiach realizacja tych zamierzeń nie była możliwa. Budżet ograniczał ich rozmach.

Kolaudacja *Nie ma róży bez ognia* odbyła się 17 czerwca 1974 roku. Obecni byli m.in. Wanda Jakubowska, Tadeusz Konwicki i Jacek Fedorowicz. Tradycyjnie już padły zarzuty w rodzaju „większość dowcipów ma długie brody". Znacznie większy ciężar gatunkowy miała sugestia, że „nie spełnia on wymagań stawianych komedii socjalistycznej komedii ludowej". Punktem odniesienia był film *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego. Oceniono, że w filmie zmarnowano talent Fedorowicza.

Jakubowska:

> Reżyser, angażując cały tłum dobrych aktorów, nie wydobył z nich komizmu.

Aleksander Ścibor-Rylski:

> (…) Mówi się o tym, że tym razem film się nie udał, mówi się o tym, że schlebia on drobnomieszczańskim gustom, a potem tłumy walą na film… Będąc producentem państwowym, nie odważyłbym się lekceważyć pewnych zjawisk, jakie są związane z filmami Barei.

Ścibor-Rylski wypunktował pewne niedociągnięcia filmu związane z sekwencjami gagów:

> …jest to najbardziej prymitywny rodzaj humoru i niezbyt zręcznie te sceny zostały wykonane.

Scenarzysta konkludował:

> Jeśli chodzi o reakcję publiczności, to zobaczymy, jakie będziemy mieli za rok wyniki ekonomiczne, bo do tej pory zawsze rację miał Bareja.

Ten zaś bronił filmu:

> Nie można atakować filmów za to, że mają powodzenie. W moich filmach staram się na ogół poruszać sprawy, które dręczą nasze społeczeństwo, które są dla ludzi ważne, i to jest powodem, że filmy te cieszą się powodzeniem. Jeżeli o sprawach mieszkaniowych mówi się w Sejmie, jeżeli tej sprawie jest poświęcone posiedzenie Komitetu Centralnego, to na pewno sprawa jest ważna i dlatego wydaje mi się, że film wyszedł naprzeciw tym społecznym potrzebom i życzeniom (…) należę do tych reżyserów, którzy takie gagi bardzo lubią, są one wyprowadzone z burleski i w gruncie rzeczy mam głębokie przekonanie, że na stosowaniu takich chwytów polega prawdziwa komedia.

Film trafił na ekrany kin w świąteczną środę 25 grudnia 1974 roku. Ton recenzji się nie zmienił. Wiele płytkich ocen i powielanie utartych stereotypów. „Ekspertka” z „Głosu Robotniczego” pisała:

> Film Barei nie tylko nie wnosi tu absolutnie niczego nowego, lecz jeszcze posługuje się utartymi szablonami w sposobie budowania postaci i pokazywania ich „racji”. Jakże świeży i bezpretensjonalny przy tej komedii zrealizowanej w roku 1974 wydaje się niespełna dwudziestoletni *Skarb*!
> Tytuł filmu nic nie znaczy, ponieważ jest czystym nonsensem, wynikłym z pomieszania dwóch różnych przysłów. Co najwyżej sygnalizuje, że i sama komedia przynosi absolutne pomieszanie z poplątaniem. W każdej dziedzinie — gatunku filmowego, akcji, gry aktorskiej

— wnioskował dziennikarz „Gazety Poznańskiej” Zdzisław Beryt, były stalinowski cenzor, z pasją atakujący reżysera już od jego debiutu.

> Zebrano tu niemal całą naszą czołówkę komediową — Jacek Fedorowicz, Jerzy Dobrowolski, Mieczysław Czechowicz, Wiesław Gołas, Jan Kobuszewski, Wojciech Pokora, Bohdan Łazuka, Jan Himilsbach i inni. To wystarczy, by ten głupiutki film miał powodzenie

— wyrokował Tadeusz Wiącek z kieleckiego „Słowa Ludu”. Autor nie dociekał już, dlaczego najlepsi aktorzy tak chętnie pracowali z reżyserem „głupiutkich filmów”.

Film obejrzało około trzech milionów osób w Polsce i dziewięciu w innych krajach. Zgrzytanie zębów krytyki nie zagłuszyło szelestu banknotów pochodzących z kinowych kas. Film zasilił kinematografię kwotą 16 milionów złotych oraz wpływami z dewizowych licencji za dystrybucję komedii poza krajem. W tym czasie wiele filmów nie było w stanie pokryć nawet kosztów produkcji. Podczas kolaudacji filmy Barei zaliczano do najniższej kategorii artystycznej, co ujemnie odbijało się także na honorarium dla reżysera. Pieniądze w kinematografii PRL to wciąż temat tabu. Pośród reżyserów byli równi i równiejsi. Powodzenie ich filmów wśród widzów oraz komercyjny sukces, jaki odniosły, nie były proporcjonalne do wynagrodzenia. W kraju z kinematografią działającą zgodnie z zasadami wolnego rynku byłby milionerem. Po premierze *Nie ma róży bez ognia* zadziałał mechanizm niszczenia twórcy przez tzw. „autorytety”. Słabe i mocne strony komedii nie miały żadnego znaczenia. Nic nie wyostrza krytycyzmu, jak własne nieczyste sumienie. Pisać źle o Barei należało do dobrego tonu.

W podsumowaniu polskiej produkcji filmowej w *Małym roczniku filmowym 1974* czytamy opinię Andrzeja Ochalskiego:

> Niewesoła, prymitywna w stylu prezentowanego komizmu i nieudolna w wykonaniu, komedia Barei — żerująca na realnych problemach (kłopoty mieszkaniowe) i przez to uzurpująca sobie prawo do miana satyry społecznej — stanowi naturalny pomost do ostatniej grupy filmów, które łączy jedna tylko przyczyna: usiłują mianowicie udawać coś, czym nie są, przy czym wysiłki te nie przekraczają bardzo obniżonego pułapu sprawności realizatorskiej. Co

może dziwić, gdyż firmują te utwory znani, sprawdzeni reżyserzy i scenarzyści.

Realizując swoje filmy, Bareja i tak był skazany na podobne opinie wygłaszane przez jajogłowych ekspertów. Nie miał innego wyjścia, jak robić filmy coraz lepsze i nie czytać recenzji.

Jak powiedział kierownik sali w *Brunecie wieczorową porą*:

— Praktycznie, mianowicie, tu wyjścia tyłem teoretycznie nie ma!

Bareja *à la* Chęciński

Rok 1975 zaczął się od pracy nad komedią *Niespotykanie spokojny człowiek*. Parafrazując słowa Profesora Bimbrownika (*Poszukiwany, poszukiwana*), zawiera „najmniej procent Barei w Barei” ze wszystkich jego filmów. Używając kulinarnej terminologii, to raczej Bareja *à la* Chęciński. Scenarzysta Andrzej Mularczyk od wielu lat współpracował z Sylwestrem Chęcińskim. Był on autorem scenariusza do komedii *Sami swoi* i *Nie ma mocnych* oraz telewizyjnego serialu *Droga*. Typowy dla Mularczyka jest temat zabużańskich repatriantów osiadłych na Ziemiach Odzyskanych.

Tadeusz Włodek porzuca ojcowiznę, by uciec do miasta, gdzie pracuje jego ukochana. List z miłosnymi wyznaniami, wysłany przez odbywającego służbę wojskową chłopaka, zamiast do narzeczonej Uli trafi w ręce porywczego ojca, który zrobi wszystko, by wybić mu z głowy „miastową”. Bareja nie poszedł w ślady Chęcińskiego, który zrealizował *Samych swoich* w dolnośląskim Lubomierzu, wśród autentycznych zabudowań repatriantów. Film nakręcono w Zgierzu i okolicy. Janusz Kłosiński wcielił się w rolę Stanisława Włodka. Stanisław Tym zagrał kapitana LWP. Marek Frąckowiak kilka lat później na planie serialu *Alternatywy 4* zamienił mundur przodującego szeregowca na robotniczy waciak. W filmie wystąpiły także Ryszarda Hanin i Małgorzata Potocka. Jerzy Turek w roli kierowcy ciężarówki dopiero szlifował formę przed znakomitą kreacją Wacława Jarząbka, trenera drugiej klasy Klubu Sportowego „Tęcza”. Dlaczego Bareja podjął się realizacji filmu? Była to praca zlecona, do wykonania *after hours*. Mówiąc kolokwialnie — fucha. Stanisław Bareja nie odrzucił tej propozycji. Filmu się nie wstydził, ale też nie afiszował się

z nim. Rzecz zaskakująca: pozytywnie wyrażał się o nim wiceminister kultury, cieszący się złą sławą wśród literatów i filmowców, Janusz Wilhelmi. Podczas kolaudacji *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* powiedział: „(…) w swoim czasie pan Bareja zrobił dla telewizji wdzięczny film o wieczorze wigilijnym”.

Niespotykanie spokojny człowiek miał premierę w wigilijny wieczór 1975 roku w pierwszym programie Telewizji Polskiej.

Komedia kryminalna, kryminał komediowy

W marcu 2009 roku Stanisław Tym opowiadał o trudnych początkach współpracy z imiennikiem:

> Staszek przygotował ogólny konspekt. Razem rozwijaliśmy go, tworząc scenopis. Pisałem większość z dialogów i skeczowe scenki, które pojawiają się obok głównego wątku. Od początku wiedzieliśmy, że całość musi przejść przez sito cenzury. Konwencja kryminału wymaga dużej precyzji i dyscypliny w budowaniu fabuły. Staszek od początku imponował mi swoim kpiarskim widzeniem rzeczywistości, wielką ironią. Fabuła *Bruneta wieczorową porą* wydawała mi się jednak niedopracowana, w niektórych sytuacjach brakowało puenty. Staszek mówił, że już nic nie jesteśmy w stanie zmienić. Uważałem, że tekst należy lepiej dopracować. Docieraliśmy się w warunkach bojowych. Doszło do konfliktu pomiędzy nami. Wycofałem swoje nazwisko, zastępując go pseudonimem Andrzej Kill.

Scenariusz komedii z wątkiem kryminalnym powstał w lipcu i sierpniu 1975 roku, w letniskowym domku reżysera w Goławicach.

Dążenie do perfekcji w budowie dialogów i ostrych puent Stanisław Tym wyniósł ze Studenckiego Teatru Satyryków STS:

> Studiowałem na kilku wydziałach uniwersytetu, ale prawdziwy uniwersytet mojego życia to właśnie STS oraz współpraca z Jerzym Dobrowolskim.

W filmie zagrał wirtualnie, użyczając głosu lakiernikowi Luckowi (kaskader Jacek Ryniewicz), który szuka narzeczonej Wandy, „co numery malowała”, by chwilę później indagować Michała Romana:

> To pana będziemy malować? Na biały kolor?

Stanisław Tym:

> Dziś wiele osób szufladkuje sceny z filmów Staszka jako „absurdy PRL”. To nieprawda! Nie wybieraliśmy absurdów, bo cały system był jednym wielkim i nieludzkim absurdem. Otaczała nas masa bezmyślnego chamstwa wymieszanego z bezczelnością i siłą.

Robotnicy, zamiast odśnieżać ulice, jedzą, palą papierosy i rozmawiają. Pracuje tylko jeden, ale to akurat uciekający morderca.

Na początku filmu widzimy przesypywanie śniegu z jednej wywrotki do drugiej. Brygadzista (Jan Kobuszewski) wykłada praktykantowi podstawy ekonomii: śniegu nie warto wywozić daleko, bo i tak sam stopnieje. Przewozi go i zrzuca kilkaset metrów od miejsca załadunku. Slogan „siły przyrody — w służbie człowieka” był aktualny od czasu, gdy w ZSRR zawrócono bieg rzek. W tle — sztandarowa budowla gierkowskiej dekady. Stanisław Bareja nieprzypadkowo ustawił kamerę koło „ślimaka” pomiędzy Chmielną a Złotą. Stamtąd operator Wiesław Zdort miał doskonały widok na Dworzec Centralny, obok Portu Północnego i Huty Katowice należący do grupy flagowych inwestycji dekady. Pomnik kosztownego partactwa. Kilka tygodni przed rozpoczęciem zdjęć do komedii, 5 grudnia 1975 roku, z okazji wizyty Leonida Breżniewa na VII Zjeździe PZPR otwarto obiekt, który media szumnie określały jako „najnowocześniejszy dworzec w Europie”. Jerzy Jaraczewski zrealizował film dokumentalny *Centralny*, będący kroniką 1100 dni budowy. Przecięto wstęgę. Odznaczono budowniczych. Orkiestra zagrała *Międzynarodówkę*. Gensek KPZR wrócił do Moskwy. Dworzec, tak potrzebny ludziom, zamknięto. Choć nie szczędzono dewiz na zakup pierwszych w Polsce drzwi otwieranych za pomocą fotokomórki oraz elektronicznych zegarów, nowy dach przeciekał w wielu miejscach. Importowany za dolarowe kredyty hi-tech zderzył się z siermiężną rzeczywistością PRL. Dworzec wykańczano przez następne miesiące, komplikując życie podróżnym i kolejarzom. Zimnym okiem

kamery Bareja obserwował doraźne działania obliczone na propagandowy efekt. Gdy Kowalski (Wojciech Pokora) ucieka do podziemnego przejścia, chwytając za poręcz, zamiast niej z muru wypadła metalowa rurka. W nowo otwartym sklepie w dworcowym przejściu podziemnym rozgrywa się ognisty romans ekspedientki Zochy z jurnym zaopatrzeniowcem:

> — Co tam jest, Zocha, no? Przecież na drzwiach wisi, nie? I nie przyjęcie, tylko remanent jest i po co ta mowa? Przecież stoi napisane, że przepraszamy, a jak chamstwo grzecznie nie rozumi, to gaś światło i w porządku!

Prowizorka goni prowizorkę. Dookoła partactwo i bylejakość. Miało być tak pięknie. Wyszło jak zawsze…

Wśród polskich filmów z 1976 roku, które zasługiwały na przymiotnik „kryminalny" był *Przepraszam, czy tu biją?* Marka Piwowskiego. Film Barei to w 99 procentach komedia i w 1 procencie kryminał. U Piwowskiego proporcje są dokładnie odwrotne. Godne komedii są sceny, gdy Belus gubi śledzącego go tajniaka w salonie fryzjerskim oraz w zoo, gdzie Himilsbach paraduje w futrze polarnego niedźwiedzia. Porównanie dwóch tak odmiennych z pozoru filmów nie jest przypadkowe. Dwudziestego drugiego listopada 1976 roku Bareja — zdeklarowany fan kryminału — był obecny na premierze filmu Piwowskiego. Wysoko ocenił szybkie, „amerykańskie" tempo oraz zaskakująco dobrą grę naturszczyków, z którymi Piwowski pracował już podczas realizacji *Rejsu*. Kryminalna intryga stanowiła pretekst do ukazania w krzywym zwierciadle polskiego społeczeństwa. Bareja mówił w jednym z wywiadów:

> Polacy mają bardzo specyficzne poczucie humoru. Wyśmiewamy się z innych, natomiast nie lubimy, kiedy ktoś się z nas wyśmiewa. Ilu widzów potrafi się obrazić po obejrzeniu jednego filmu czy wysłuchaniu utworu satyrycznego! Na całym świecie nie mamy chyba sobie równych.

Brunet wieczorową porą jest nasycony ironicznymi obserwacjami codziennego życia zarejestrowanymi w mroźną zimę 1976 roku. Reżyser nie oszczędził przeciętnego Kowalskiego, pokazując liczne przywary i wady społeczeństwa. Już na wstępie widzimy brutalną walkę o wstęp do autobusu, pieszych przebiegających przez jezdnię obok zbudowanej dla nich kładki.

Większość sytuacji wydarzyła się naprawdę lub wydarzyć się mogła. Pomysł scenarzystów polegał na spiętrzeniu prawdopodobnych zdarzeń w nieprawdopodobną piramidę. Zakup linki do sprzęgła syreny u rzeźnika. Wózek dziecięcy zamawiany u kierownika kwiaciarni. Brak prądu. Dla młodszych widzów sytuacje wydają się dziś szczytem absurdu. Były to jednak zdarzenia całkiem normalne w nie do końca normalnych czasach.

Pan Janek (Jan Himilsbach) mówi do barmanki: „Wie pani, cholera, jeszcze licencja się nie przyjęła”. Zakup licencji oznaczał przypływ nowych technologii i modernizację zaplecza technicznego. Problem polegał jednak na niedostosowaniu ich do realiów PRL. We Francji zakupiono licencję na autobus Berliet PR 100. Pojazd konstruowano do przewozu kilkudziesięciu pasażerów. W Polsce do wnętrza wsiadało ponad dwa razy więcej pasażerów, niż przewidywali inżynierowie z Venissieux. PR 100 posiadał tylko dwoje drzwi, co utrudniało wsiadanie i wysiadanie. Zresztą szturm pasażerów na wąskie drzwi widzimy na początku filmu. Podczas eksploatacji berlietów uszkodzeniom ulegała instalacja pneumatyczna, układ paliwowy. Notorycznie zawodziła półautomatyczna skrzynia biegów. Ogrzewanie wnętrza, odpowiednie do klimatu Lazurowego Wybrzeża, nie zdało egzaminu w warunkach polskiej zimy. Brakowało części zamiennych dostępnych wyłącznie za dewizy. Latem 1976 roku na remont oczekiwało prawie 20 procent autobusów. Rok później rozpoczęto wycofywanie ich z tras. Licencja, która kosztowała miliony dolarów z kredytów zaciąganych

na Zachodzie, „się nie przyjęła”. Wybór licencjodawcy był podyktowany względami politycznymi, a nie technicznymi. Na początku lat 70. Berliet był silnym bastionem Francuskiej Partii Komunistycznej (PFC). Firma przeżywała problemy finansowe. Decyzja gierkowskich technokratów była zabiegiem reanimacyjnym dla francuskich towarzyszy. Przy okazji Bareja po raz pierwszy i nie ostatni dworuje sobie z budowania nowej tradycji, „na włoskiej licencji” zresztą.

Od licencyjnych rozważań ważniejsze są obserwacje ludzkich zachowań. Na zatłoczonym przystanku przy Czerniakowskiej jak u jaskiniowców odzywają się niskie instynkta. Ofiarą rozpychającego się łokciami menela-osiłka padnie Michał Roman:

— No, mógłby pan chociaż powiedzieć przepraszam!
— Przepraszam (odpychając brutalnie Romana).
— Przepraszam! No, widzi pani, co za cham!?
— Widzę.
— Powiedziałem przepraszam? Powiedziałem przepraszam?

Główną, choć nie tytułową rolę Bareja powierzył Krzysztofowi Kowalewskiemu. Już podczas kolaudacji Bohdan Poręba ocenił rolę niezwykle krytycznie, zarzucając Kowalewskiemu brak *esprit*, czyli ducha. Zgodnie ze scenariuszem Michał Roman miał być roztargnionym inteligentem, który w krytycznym momencie potrafi jednak stanąć na wysokości zadania. Dla widzów nie był zaskoczeniem udział Wojciecha Pokory, Wiesława Gołasa, Andrzeja Fedorowicza czy Tadeusza Plucińskiego.

Brunet wieczorową porą to komedia znakomitych epizodów. Sprzyjała im konstrukcja fabuły. Główny wątek obudowano szeregiem miniskeczów. Podobna konstrukcja będzie powtórzona w kolejnych filmach spółki Bareja & Tym. Zbigniew Cybulski porównywał kiedyś epizodyczne role

z „szachowym matem w kilku ruchach”. Krótkie scenki nie wybaczały błędów, wymuszając pełną koncentrację w każdej sekundzie gry. W epizodach błyszczeli Kobuszewski, Maklakiewicz, Łazuka, Himilsbach i Józef Nalberczak. Rola brygadzisty z przedsiębiorstwa odśnieżającego miasto przypadła Janowi Kobuszewskiemu. Aktor wspominał w lutym 2009:

> Ze Staszkiem Bareją znaliśmy się od 1954 roku. Poznaliśmy się na planie filmu *Godziny nadziei*. Nie lubiłem grać w filmach. Lepiej odnajdywałem się w kabarecie i teatrze. Mieliśmy koleżeńską umowę, że będę grywał niewielkie role w jego filmach. W przypadku *Bruneta wieczorową porą* nie mogłem odmówić epizodu. Tak było również w serialach *Alternatywy 4* i *Zmiennicy*. Był wspaniałym, przesympatycznym człowiekiem, obdarzonym niezwykłą intuicją. Wybitnie inteligentny. Powściągliwy, a jednocześnie dowcipny. Otwarty na propozycje aktorów. Praca z nim była prawdziwą przyjemnością. W przeciwieństwie do wielu reżyserów, nigdy nie podnosił głosu. Zresztą rozumieliśmy się doskonale. Na plan przychodził świetnie przygotowany. Po zakończeniu zdjęć zawsze dziękował aktorom. W *Brunecie wieczorową porą* byłem na planie najwyżej dwa dni.

W filmie nie zabrakło także Bożeny Dykiel, która kilka lat później pojawiła się jako Mieczysława Anioł w *Alternatywy 4*. W tym samym serialu zagrał także Dzidek Krępak (Ryszard Pietruski), czyli tytułowy brunet z Ciechocinka.

W pozornie błahych scenkach scenarzyści zawarli obserwacje godne wysokiej klasy filmu psychologicznego. Zaczyna się od niewinnych kłamstw — wymówek, zwanych po angielsku *white lies*. Podczas słownej utarczki z sąsiadem Michał Roman stosuje taktyczny unik:

> — Przepraszam, ale mam ważny międzynarodowy telefon!

W rozmowie z kustoszem Karolem zastosuje inny wykręt:

— Ja… ja muszę lecieć. Za pół godziny mam samolot… hej!

To zapowiedź prawdziwego festiwalu łgarzy, jaki nastąpi w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i *Misiu*. Kilka lat później w serialu *Zmiennicy* padnie zdanie „kłamstwo jest wykładnikiem prawdy”. O degradacji prawdy i manipulowaniu nią realizowali filmy twórcy kina moralnego niepokoju — Kieślowski i Zanussi.

Ośmieszając negatywne zjawisko, Bareja prowokował widza do refleksji, nie zadręczając go natrętnym moralizatorstwem. Jeszcze w latach 60. kręgi związane z opozycją głosiły hasło „Telewizja kłamie!”.

Spiker (Jan Suzin w roli samego siebie): Minęła godzina 20.40. W oczekiwaniu na dalszy ciąg programu nadawać będziemy muzykę. Przepraszam państwa, minęła godzina 20.20.

Kilka sekund później prezenterka na tym samym kanale TV mówi:

Dzień dobry państwu. Minęła godzina 20.53…

W kolejnych filmach Barei z telewizora dobiega nas kakofonia bełkotliwych słów „i to zarówno w warstwie pryncypiów merytorycznych, jak i głęboko zacofanej warstwie sanacyjnej infrastruktury”. W serialu *Alternatywy 4* telewizja wyemituje półgodzinny program publicystyczny *Minuta prawdy*, towarzysz Winnicki zaś wyjaśni zdumionym sąsiadom mechanizm medialnych manipulacji. Reżyser nie zapominał o tych, którzy atakowali go bezpardonowo przy każdej okazji, odsądzając od czci i wiary komedię jako gatunek. Oto głębokie refleksje krytyków dyskutujących o westernie *Poprzez prerię Arizony*:

Ekspert I: Moim zdaniem w szczytowych swoich punktach dochodzi do zenitu.
Ekspert II: Tak, moim zdaniem kolega ma rację, że konwencja westernu przeżyła samą siebie i to, że jeszcze społeczeństwo ogląda westerny, to jest

jeszcze jeden przykład na bezwład percepcji. Western w swojej formie musi być musi być obdarty ze stylistyki osiemnastowiecznej. Społeczeństwo… społeczeństwo po prostu tyle musi przystawać do percepcji dwudziestego, a nawet dwudziestego drugiego wieku.

Ekspert I: …dwudziestego drugiego czy czterdziestego czwartego, to już naprawdę nie ma znaczenia. Tak, tylko że percepcja westernu idzie drogą inercji…

Ekspert II: … Właśnie, czy moglibyśmy się pokusić o pewną próbę futurologii?

Ekspert I: …jutro… jutro…

Gromiony przez krytyków serial wzbudzał tak ogromne zainteresowanie, że grająca samą siebie spikerka Krystyna Loska prosiła telewidzów o wyłączenie odbiorników, „ponieważ podwyższony pobór mocy może spowodować częściową awarię w podstacji”. Wprawdzie komedie Barei nie powodowały „uszkodzeń podstacji”, lecz przyciągały do kin tysięczne tłumy.

Poziom asertywności pana Jurka, właściciela warsztatu (Andrzej Fedorowicz), do dziś wpędza w kompleksy czołowych korporacyjnych trenerów. Niektóre zwroty weszły do potocznej mowy:

Michał Roman: Proszę pana…

Pan Jurek: Niestety, kochany. Nie przyjmujemy dzisiaj. Już po godzinach, a w dodatku wolna sobota jest!

Michał Roman: Nieeee… ale ja tylko…

Pan Jurek: Ale kochany! Nie ma żadne „tylko”! Żadnej roboty nie wezmę, nie wiem, nie znam się, nie orientuję się, zarobiony jestem!

Michał Roman: Ale ja chciałem tylko…

Pan Jurek: Kochany! Chyba ja wyraźnie po polsku mówię: do końca roku nic nie biorę! Ja chcę wreszcie spokojnie zjeść!

Funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej byli ulubionymi bohaterami tysięcy dowcipów. Żelaznym punktem był iloraz ich inteligencji:

> Porucznik MO (do 125): Słuchajcie, co wiecie na temat morderstwa obywatela Krępaka?
> 125: To Kazimierz Malinowski, którego zatrzymano do dyspozycji prokuratury po udowodnieniu mu winy!

Dialog prowadzony przez milicyjny radiotelefon daje nam obraz praworządności organów ścigania w PRL. Zanim stróż prawa postawił oskarżonego przed obliczem prokuratora, zdążył już udowodnić jego winę! Było to zgodne z zasadą „dajcie nam człowieka, a paragraf sam się znajdzie".

Prócz obsadzanego często w mundurowych rolach Jerzego Moesa, w filmie zagrali autentyczni milicjanci. Reżyser opowiadał o swoich obserwacjach:

> Zastanawiam się często nad tym, jak innych rozśmieszyć. Na każde wydarzenie, w którym uczestniczę, patrzę pod innym kątem. Kiedy funkcjonariusz wlepia mi mandat, nie awanturuję się, staram się zapamiętać, jak on mówił, jakie błędy gramatyczne popełnił.

Zdzisław Szymborski (2009):

> W krótkiej scenie Staszek w mistrzowski sposób pokazał jednocześnie kilka patologii: kombinacje kelnerów, inspekcje, donosy i wykidajłę chama.

Podczas realizacji sceny pogoni Michała Romana za mordercą w restauracji-dancingu „Kongresowa" doszło do incydentu, który mógł zakończyć się tragicznie. Szymborski, który grał kelnera Stefana, opowiada:

> Ktoś z biegnących potrącił Janka Himilsbacha, który upadł, uderzając głową w posadzkę. Zamarliśmy przerażeni. Po chwili odzyskał jednak przytomność. Głowa naszego jedynego aktora-kamieniarza okazała się twardsza od marmuru.

Muzykę skomponował Waldemar Kazanecki. W ścieżce dźwiękowej usłyszymy utwór *Cygańska jesień* śpiewany przez Annę Jantar do słów Janusza Kondratowicza i Jonasza Kofty:

Weź gitary śpiew
Weź jałowca dym
Weź tej nocy czerń
Niech konie ostrzej krzeszą skry
Cygańska jesień
Ruszy z tobą w świat
Cygańska jesień
Rozkołysze wóz
Wygasłe ognie
Znów roznieci wiatr
I koła wzbiją kurz
Znajoma śpiewka ścichnie w dali gdzieś
Cygańska wróżba
Spełni się lub nie
I tylko drogi
Tylko drogi kres
Nie zbliży nigdy się
Weź okruchy snu
Weź naręcze gwiazd
Weź przedświtu chłód
Pożegnaj miejsca, które znasz
Słowa jednej zwrotki były przeznaczone do filmu:
Wprost w przydrożny piach
Spadł z księżyca nóż
To niedobry znak
Nie wrócisz chyba tutaj już

W filmie wykorzystano także fragment drugiego utworu Kazaneckiego i Kofty *Zostałeś sam*, również w wykonaniu Anny Jantar. Ścieżkę

dźwiękową do filmu nagrywano latem 1976 roku, kilka miesięcy po narodzinach córki piosenkarki, Natalii Marii (3 marca 1976).

W *Brunecie wieczorową porą* wyeksponowano wątek alkoholowy. Tu piją wszyscy. Paser Jasio (Jan Himilsbach) zamawia „dwa piwa, a nawet trzy". Od alkoholu nie stroni Karol (Zdzisław Maklakiewicz), kustosz muzeum. W stanie wskazującym jest pasażer autobusu („Choćbym miał skonać, nie puszczę!"), wyprowadzony z autobusu przez milicjanta („Opór na nic wam się nie zda"). Pije pan Jurek (Andrzej Fedorowicz), właściciel warsztatu lakierniczego. Za kołnierz nie wylewają jego pracownicy. Wacek (Jerzy Karaszkiewicz) wsiada za kierownicę, by na dwóch kołach dojechać na mieliznę i zdobyć upragnione pół litra. Gdy ogarnie wzrokiem efekt działań lakiernika Lucka (kaskader Jacek Ryniewicz), przerażony deliryczną wizją oznajmi kompanom:

> Panowie… pijcie dalej sami. Ja już widzę białe samochody!

„Ofiarą" procentów padnie sam reżyser, który wystąpił tu w roli pijaka. Na propozycję spożycia kolejnego piwa reaguje kategorycznym sprzeciwem: „No, nie piję, no!". Na tle dwustu pustych już butelek jego deklaracja brzmi heroicznie.

Pod koniec filmu obserwuje on samochodowo-narciarski pościg Michała Romana za mordercą, by oznajmić z dezaprobatą:

> — Popatrz, Zdzichu, jakie pijane jeżdżą!

Stanisław Bareja podczas studiów z pewnością nie należał do grona abstynentów. „Taki z pewnością by się tam nie uchował", mówi jego kolega Janusz Weychert. „Procenty" były zawsze tam, gdzie filmowcy. Służba w szeregach X muzy wyczerpuje bowiem ciało i system nerwowy. To praca pod presją czasu i permanentny stres. Jak go rozładować? Tadeusz

Konwicki napisał, że „najprostszą staropolską metodą jest rozładowywanie przez mały gaz, lekki bankiecik”. Okazją mógł być pierwszy klaps, pięćsetny klaps, ostatni klaps, feta po premierze, stypa po premierze lub… brak okazji. „Coś szklanego” jest stałym elementem komedii Barei. Wódka z żelaznego zapasu Dąbczaka okaże się zgubna dla Filikiewicza. W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* dyrektor Krzakoski „wchodzi na orbitę” upojony węgierskim tokajem. W *Misiu* pije nawet węglarska klacz Łysa. Piwo w obskurnym dworcowym bufecie. Koniak w gabinecie Ochódzkiego. Whisky, czyli „ruda wóda na myszach”, w kuchni Oli Kozeł. Wódka w melinie u Zdzisława Dyrmana. Już wiele lat temu „dziedzice rozpijali pańszczyźnianych chłopów”. Robili to carscy urzędnicy i hitlerowcy. W PRL, mimo oficjalnej walki z nałogiem, alkohol płynął strumieniem szerszym niż kiedykolwiek wcześniej. Libacje pokazane na jego filmach nie były jednak elementem autobiograficznym. Bareja wraz ze Stanisławem Tymem produkowali niewielkie ilości samogonu na własny użytek. Według przyjaciół reżysera wulgarne słowo „bimber” nie oddaje pełni smaku. W *Zmiennikach* trunek domowego wyrobu zwany „komandos-likier”, choć zapewne nie tak wyrafinowany smakowo, był sporządzany przez Mastalerza (Mieczysław Czechowicz), który szlify bimbrownicze zdobywał już w *Poszukiwany, poszukiwana*, badając „zawartość cukru w cukrze”. Po drugim zawale, chory na cukrzycę wegetatywną, reżyser mógł mówić o piciu alkoholu jedynie w czasie przeszłym. Po premierze filmu zarzucano mu propagowanie pijaństwa. Niektórzy zrozumieli na opak przesłanie filmu. W wywiadzie dla „itd” w marcu 1979 roku Bareja mówił:

> W zeszłym tygodniu dostałem list od kogoś, który zobaczył w telewizji *Bruneta wieczorową porą*. Korespondent podpisany „jeden z ostatnich abstynentów w Polsce” zarzucił mi, że w filmie za dużo było pijaństwa, że jest to reklamowanie nałogu. O tyle mnie to ubawiło, że po pierwsze jestem abstynentem, a po drugie zamiar mój był taki, żeby pokazać, jak Polacy

> żałośnie spędzają wolne soboty: wódka, kaszanka i patrzenie w telewizor. Ale uważam, że obrażałbym widza, mówiąc mu: zobacz, to jest brzydkie, nie postępuj tak. Postępuj inaczej: czytaj książkę, graj w ping-ponga, kochaj swoją żonę, głaszcz dzieci po główkach. Taka dydaktyka wzbudza tylko śmiech pusty i zrozpaczony widz sięga po następnego kielicha.

Reżyser podkreślał pokrewieństwie *Bruneta* z dwiema poprzednimi komediami:

> Staram się pokazywać jak najszerszy przekrój społeczeństwa. Przyznam, że pierwsze trzy filmy z lat siedemdziesiątych: *Poszukiwany, poszukiwana*, *Nie ma róży bez ognia* i *Brunet wieczorową porą* są mi bliskie z pewnego powodu. Otóż bohaterów tych filmów łączy to, że są ludźmi osaczonymi, zaszczutymi. Zawsze człowiek mówi trochę o sobie. Sam pan wspomniał, że nie byłem hołubiony.

Bareja znał z autopsji „stan oblężenia”. Filmowcy zawistnicy oraz dyspozycyjni dziennikarze piszący recenzję jego filmów według zaleceń „góry”. Do atakującej go watahy wkrótce mieli dołączać jeszcze cenzorzy.

Innym elementem łączącym wymienione komedie był typ głównego bohatera.

> Moja sympatia jest po stronie inteligentów. Pokazuję ich w filmach jako ludzi przegranych, ale tacy są przecież w życiu. Inteligent to człowiek, którego atutami są: fachowość, uczciwość, wrażliwość. Inteligent ma wątpliwości i to osłabia jego siłę przebicia. Przegrywa z cwaniakiem, który idzie do przodu bez skrupułów, potrafi wykorzystywać układy i pewne prymitywne instynkty.

Filmowy warsztat pana Jurka (Andrzej Fedorowicz) mieścił się na Wawrzyszewie, przy ulicy Jerzego Bajana 3. Jan Napiórkowski, właściciel sąsiedniego warsztatu, wspominał latem 2015 roku:

> Szefem lakierni był Roman Danielak. Jak to w Polsce, pomiędzy nami sąsiadami nie żyliśmy ze sobą najlepiej. Danielak był chyba zazdrosny, bo mój

> warsztat był nowy, a u niego stara szopa. Pamiętam, że przez kilka dni byli tam filmowcy. Kaskader jeździł dużym fiatem na dwóch kołach.

Kierowcą jeżdżącym na dwóch kołach „po flaszkę” był Zbigniew Litwiniak z zespołu Auto-Rodeo, jeden z najlepszych polskich kaskaderów samochodowych. To właśnie stary warsztat, wyglądający jak u przysłowiowego „Pana Henia”, był bardziej fotogeniczny od nowej lakierni sąsiada. Większość zdjęć, w tym sekwencje na zewnątrz domu Romana, realizowano w Konstancinie-Jeziornej oraz w pobliskim Mirkowie.

Premiera filmu, początkowo przewidziana na sierpień, odbyła się 18 października 1976 roku. W przeciwieństwie do warszawskiej Skarpy, gdzie Michał Roman usiłował obejrzeć *Ostatniego pokera*, sale kin wyświetlających *Bruneta wieczorową porą* były wypełnione po brzegi. Wydano promocyjną ulotkę z rysunkami Andrzeja Dudzińskiego.

Rola „przychylnego krytyka” piszącego o komedii przypadła Jackowi Fedorowiczowi:

> Bilet kupiłeś. Klamka zapadła, pieniędzy już Ci kasa nie zwróci, możemy zatem porozmawiać o tym filmie szczerze i bez ogródek. To nawiasem mówiąc — wielka przyjemność — dla krytyka móc wypowiedzieć się otwarcie. Walę tu od razu całą prawdę, raz sobie mogę pohulać: obejrzysz za chwilę, Szanowny Widzu, zupełnie niezłą komedię. No, może trochę za ostro wygarnąłem. Bardzo zabawną. Nie będę Ci jej streszczał, streszczenia (szczególnie filmów kryminalnych) to specjalność prasy. Ta komedia też była tu i ówdzie określana jako „kryminalna”. Nie daj się zmylić: nie spodziewaj się worków z brylantami i super-gangsterów w olśniewających cadillacach, jak również podłych agentów w ciemnych okularach, usiłujących nam wydrzeć tajemnicę produkcji małego fiata. Będzie to komedia głęboko tkwiąca korzeniami w naszej rzeczywistości.

W wypowiedziach krytyków po raz pierwszy od wielu lat pojawiły się

cieplejsze tony. Stanisław Wyszomirski pisał w „Expresie Wieczornym” (242/1976):

> Bareja był niedaleki od sukcesu artystycznego, który niewykluczone, że wpłynąłby na zmianę etykietki, jaką mu nadali oponenci.

Dziennikarz uznał go za „najbardziej kontrowersyjnego reżysera w Polsce”. Wyszomirski powtarzał niemal dokładnie wypowiedź Ścibora-Rylskiego:

> Sprzeczność polega na tym, że krytyka niemal jednomyślnie dyskwalifikuje utwory wyżej wymienionego, a publiczność popiera, napełniając kasy kin po brzegi.

Ryszard Koniczek z „Argumentów” oglądał film podczas majowej kolaudacji:

> Stanisław Bareja, choć stał się synonimem pewnej postawy (bareizm) w polskim filmie, ogromnie niesympatycznej, z podziwu godnym hartem ducha każdego roku wypuszcza na ekran nowy film. Nikt chyba z reżyserów nie doznał tylu napaści krytyki i nic.

Niektórzy jednak zrozumieli intencję reżysera i scenarzysty. Czesław Dondziłło w recenzji *Przechodź po pasach* („Film” 11/1976) napisał:

> *Brunet wieczorową porą* jest filmem zrodzonym z prostej, ale niesłychanie celnej konstatacji na temat bylejakości naszego życia. Tych absurdów w życiu jest dużo i bardzo dobrze, jeśli od czasu do czasu ktoś stara się o nich mówić bez wielkiego zadęcia i prokuratorskiej togi.

Autor konkludował:

> *Brunet wieczorową porą* to może nie do końca udany, ale śmieszny film o nieśmiesznych sprawach.

Przez rok od premiery podczas 12 000 seansów film obejrzało 970 655 osób. W rankingu frekwencji filmów długometrażowych w sezonie 1976/77 film zajął dziesiątą pozycję wśród filmów polskich.

Uświnieni

Na początku 1977 roku odrzucono projekt komedii wojennej *Trójka do bicia*. Był to ostatni scenariusz napisany z Jackiem Fedorowiczem, który opowiadał w grudniu 2008 roku:

> Miałem już dość pracy wyrzucanej przez okno, to raz. Ponadto wchodziłem intensywnie w radiowy magazyn *60 minut na godzinę* — to taka cykliczna audycja, która stała się najpopularniejszym programem nie tylko wśród radiowych, ale biła też wszystkie telewizyjne. Kiedy Staszek opowiedział mi pomysł *Bruneta*, powiedziałem, że nie wierzę, że to się uda i że to będzie kolejny odwalony scenariusz. Wtedy Staszek zwrócił się do Tyma i było to posunięcie genialne, bo Tym okazał się współpracownikiem bardzo dobrym. Nie było między Bareją a mną żadnego konfliktu, na ogół dawał mi do czytania wszystkie późniejsze scenariusze i pytał o zdanie.

Bareja postanowił powrócić do scenariusza *Tor przeszkód*, pisanego z Jackiem Fedorowiczem. Wykorzystano ogólny pomysł romansu wpływowego dyrektora i córki dygnitarza oraz jego intrygi, które miały skompromitować małżonkę i ułatwić rozwód. Bareja i Tym od początku mieli wspólną wizję komedii nasyconej satyrą obyczajową, społeczną, ale także i polityczną.

Przyjaciele szybko zapomnieli o scysji przy produkcji ostatniego filmu. Gdy Tadeusz Konwicki powiedział Barei: „Panie Stanisławie, szczęśliwie pan trafił na Tyma”, reżyser odparł: „Niech się Tym cieszy, że trafił na mnie, a nie na jakąś mendę!”. Odtąd współpraca przebiegała już bezkonfliktowo.

Scenariusz powstał w ekspresowym tempie. Natychmiast skierowano go do Zespołu Filmowego „Perspektywa”. Tekst został zaakceptowany przez

Tadeusza Konwickiego i Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Pod koniec czerwca 1977 roku rozpoczęto zdjęcia. Od pierwszego klapsa nowa komedia Barei wzbudzała duże zainteresowanie prasy. Już 3 lipca miesięcznik „Film” zamieścił krótką informację. Niektórzy dziennikarze byli niedoinformowani lub… poniosła ich fantazja. „Kurier Lubelski” z 12 lipca 1977 donosił:

> Zespół Filmowy „Pryzmat” realizuje trzeci odcinek nowego serialu telewizyjnego pt. *Co mi zrobisz*. Cykl ten będzie składał się z dwunastu jednogodzinnych widowisk. Scenariusz napisał Andrzej Kill, realizuje Stanisław Bereja [pisownia oryginalna — przyp. aut.], scenografem jest Stefan Bobrowski, a operatorem Jan Laskowski.

Powielano plotki i negatywne opinie o reżyserze.

Laskowski, jeden z najlepszych operatorów w historii polskiego kina, pracował już z Bareją przy komedii *Poszukiwany, poszukiwana*. Tuż przed rozpoczęciem zdjęć obejrzał film wykonany kamerą 16 mm przymocowaną do pleców lotniarza. Zachwycony prostym, lecz niebanalnym pomysłem skontaktował się z operatorem i pomysłodawcą. Był to Wojciech Jastrzębowski, pracujący wcześniej jako fotosista na planie *Poszukiwany, poszukiwana*. Rekomendacja Laskowskiego nie wystarczyła do angażu w charakterze szwenkiera. Kandydat został poddany niecodziennemu testowi, który wspominał w marcu 2009 roku:

> Rano przyjechałem do filmowego baraku przy Chełmskiej.
> Staszek Tym z poważną miną rzucił:
> — Kładź się na podłodze!
> Nie wiedziałem, o co mu chodzi. Widzę, że on kładzie się na ohydnej wykładzinie. Robię to samo. Chwyta mnie za dłoń, przechyla ją ku sobie. Nie jestem ułomkiem, broniłem się jednak może ponad pół minuty. Siłę miał potężną.
> Wstajemy. Gdy usłyszałem słowa Tyma: „Może być, da radę!”, zrozumiałem,

że film niemal w całości będzie kręcony z ręki.

Podczas rowerowych wycieczek po mieście reżyser wybrał lokalizacje.

„Pol-Pim”, przedsiębiorstwo dyrektora Krzakoskiego, „zagrał” kombinat przemysłowy „Zremb” przy Rydygiera. Inne sceny filmowano na Powiślu, Mokotowie, przy Targowej na Pradze oraz na budowanym właśnie osiedlu Ursynów Północny.

Stanisław Tym:

> Przez dwa dni zastępowałem Staszka, który zachorował. Początkowo planowaliśmy użycie manekina. Nie pamiętam już, dlaczego zmuszeni byliśmy skorzystać z pomocy kaskadera, Krzysztofa Kotowskiego.

Ujęcie 75 było najtrudniejsze w całym filmie. Udało się je nakręcić za pierwszym razem, bez dubla. Niosący wiadro przechodzień bardzo sugestywnie „przeleciał” nad maską samochodu i spadł na jezdnię. Całe ujęcie to 7 metrów taśmy. Uderzenie trwało ułamek sekundy.

Jan Laskowski widział to przez wizjer kamery:

> Ostre hamowanie, pisk opon i huk spadającego wiadra. Odruchowo chciałem podbiec do pieszego. Byłem pewien, że kaskader ma co najmniej złamaną nogę.

Stanisław Tym:

> Na filmie przechodzień-kaskader siedzi na asfalcie i trzyma się za głowę. Bolesny grymas na twarzy Kotowskiego był autentyczny i niereżyserowany.

Krzysztof Kotowski wystąpił potem w serialu *Alternatywy 4*. Niestety, nie każda ewolucja kończy się pomyślnie. Wieczorem 11 listopada 1993 roku sprawdzał dach budynku przed zdjęciami polsko-hiszpańskiej produkcji *El dedectivo y la Muerte* w fabryce Norblina przy Żelaznej. W ciemności kaskader wszedł na zarośnięty mchem szklany świetlik

dachowy, który nagle załamał się pod jego ciężarem. Trzy dni później Kotowski zmarł w szpitalu.

Podczas zdjęć zdarzały się sytuacje nieprzewidziane. Martwe przedmioty już od czasów komedii Bustera Keatona bywają złośliwe. Tym razem oporną materią okazały się dwie rolki papieru toaletowego, które wypadają z teczki przechodnia na jezdnię, tworząc „przejście dla pieszych”. Ujęcie 223 kręcono trzy razy: papier rozwijał się w serpentyny, falował na lekkim wietrze, układając w skomplikowane formy zamiast pożądanej linii prostej. Czasem łatwiej nakręcić scenę z udziałem kaskadera niż rozwinąć rolkę trudno dostępnego wówczas luksusu. Reżyserski debiut Stanisława Tyma zakończył się sukcesem, choć nie obyło się bez spięcia.

Podczas jazdy znane z warszawskich ulic licencyjne jelcz-berliety PR 100 robiły istną zasłonę dymną. Ich wysokoprężne silniki emitowały kłęby cuchnących spalin ciągnących się za autobusem. Dla podkreślenia efektu pirotechnik na prośbę Tyma umieścił świecę dymną. Gdy Bareja powrócił na plan, skrytykował rozwiązanie. Obejrzawszy zmontowany materiał, przyznał jednak:

> Na planie reżyser pozostawiał aktorom margines swobody. Ich „oddolna inicjatywa” wzbogacała rolę o własne obserwacje ludzkich zachowań. Ewa Wiśniewska zaproponowała, by podczas drastycznie powolnej jazdy samochodem włączyć na stałe kierunkowskaz malucha. Było to podpatrzone przez aktorkę zachowanie typowe dla „niedzielnych kierowców”, podkreślające nieporadność Krzakoskiej za kierownicą.

W filmie zaangażowano wielu epizodystów. Jeden z nich, grający Turka, wypowiedział słynne:

> Ta psysła w tym kozuchu i w tym kozuchu wwychodzi, wselkie podejzenia panów są całkowicie bezpodstawni.

Był to absolwent wydziału reżyserii PWSFTviT w Łodzi, Mohamed Ben Said z Maroka. Zanim trafił na plan u Barei, kilka tygodni wcześniej zagrał epizod w *Antykach* Krzysztofa Wojciechowskiego. W wynajętych do filmu pomieszczeniach Polmozbytu przy ulicy 1 sierpnia kierownik (Kazimierz Kaczor) tłumaczył zrozpaczonemu klientowi zasady „socjalistycznej ekonomii", kończąc wykład zdaniem: „My na czas musimy patrzeć po gospodarsku!", co było aluzją do „gospodarskich wizyt" tow. Gierka.

Większość zdjęć w kraju zakończono już w lipcu. Na sierpień przewidziano plenery zagraniczne.

Kierowcę z ambasady — Szymka zagrał Stanisław Tym, ucharakteryzowany na playboya w rudej peruce. Niezależnie od tego scenarzysta niezwykle sugestywnie wcielił się w postać Dudały.

W bramie ośrodka nad Zalewem Zegrzyńskim rozegra się rozmowa między strażnikiem a amatorem kąpieli (Jan Mayzel).

> — Ledykimacja!
> — Jaka znowu legitymacja, panie! Piętnaście metrów od brzegu teren jest ogólnie dostępny. A w ogóle, to niech pan przeczyta rozporządzenie ministra w Monitorze z 27 grudnia numer 1789…
> — Tak! Ja tu będę cytał, a pan mi wlizie bez ten czas! Ledykimacja!

Rolę strażnika analfabety Bareja powierzył Jerzemu Tadeusiakowi. Ten niedoceniony epizodysta pojawił się w także na planie *Misia* (naczelnik Wydziału Paszportowego) oraz w serialu *Alternatywy 4* jako kolega dźwigowego Kotka.

Na początku sierpnia 1977 roku przez ok. 7–10 dni zdjęcia realizowano w Paryżu.

Reżyser, z peruką na głowie, zagrał kobietę wołającą z okna:

> — Izaak, ty kończ tę rozmowę, na ciebie sznycel oczekuje!

Na planie znalazła się mieszkająca na stałe we Francji szwagierka reżysera — Danuta. Przez kilka sekund widzimy ją na tarasie kawiarni niedaleko Boulevard de Clichy, gdy Krzakoski zaczepia prostytutki. Zgodnie z obietnicą Tyma, Jastrzębowski wykonał wiele ujęć „z ręki”, bez statywu. Ekipa korzystała z pomocy zamieszkałych tam Polaków. Do zdjęć wypożyczono dwa auta: Peugeot 504 Cabriolet oraz bus VW do transportu sprzętu. Z pierwszego z pojazdów wykonywano także zdjęcia.

Jastrzębowski:

> Było naprawdę bardzo ciasno, musiałem wyginać się w nienaturalne pozy, siedziałem obok Staszka Tyma i z tyłu, na wąskiej kanapie.

Potem, zgodnie z harmonogramem, filmowcy przenieśli się na Węgry, m.in. do Hajduszoboszlo i Hortobágy.

Ostatnie ujęcia zrealizowano na początku września w Warszawie przy nieistniejącym już dziś salonie meblowym Emilia.

Wojciech Jastrzębowski:

> Świnia, która „wygłaszała” ludzkim głosem tytułową kwestię zagrała ponad normę. Opiekun trzymał sznurek, przywiązany do jej nogi. Mimo to wyrwała się z kwikiem, przerażona kamerą i obecnością ekipy. Właściciel pobiegł za zwierzakiem. Bareja powiedział wtedy:
> — Złapie ją, zróbmy ten dialog!

W tym miejscu rozpoczynała się wypowiedź ojca, który wyjaśniał synowi kwestię używania ludzkiej mowy przez zwierzęta. Była to ostatnia rola Zdzisława Maklakiewicza. W nocy z 9 na 10 października 1977 roku aktor zmarł w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach. Warszawę obiegła plotka, że pobili go milicjanci interweniujący podczas bójki w kawiarni hotelu „Bristol”. Inna wersja głosi, że aktor pobity przez jednego z gości wyszedł na zewnątrz, gdzie stracił przytomność. Ktoś z załogi wezwanej

karetki pogotowia wstrzyknął mu glukozę. Dla chorego na cukrzycę aktora zastrzyk okazał się śmiertelny.

W scenopisie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* znajdziemy kilkanaście ujęć, które zostały skrócone lub usunięte przez cenzurę. Pewnych cięć dokonali sami scenarzyści, skracając lub zmieniając ujęcia. Zmieniono także niektóre lokalizacje. Z tekstu scenopisu z czerwca 1977 roku wynika, że mieszkanie dyrektora Krzakoskiego miało się znajdować w alei Przyjaciół. Krótka ulica była i do dziś jest jednym z najbardziej ekskluzywnych rejonów warszawskiego Śródmieścia. Przed wojną mieszkali tam przemysłowcy i dyplomaci. W czasie okupacji aleja Przyjaciół stała się fragmentem tzw. dzielnicy niemieckiej. Większość prawowitych właścicieli wysiedlono. Do eleganckich apartamentów wprowadzili się oficerowie SS, Gestapo oraz urzędnicy wysokiej rangi. W 1945 roku nastąpiła zmiana lokatorów. Budynki zajęła „wierchuszka" komunistycznych władz: premier Józef Cyrankiewicz i minister bezpieczeństwa publicznego (UB) Stanisław Radkiewicz. W późniejszych latach przeprowadził się tu m.in. czołowy ideolog PZPR, Andrzej Werblan. Bezpieczeństwa lokatorów strzegli uzbrojeni agenci UB, zastąpieni przez żołnierzy Nadwiślańskich Jednostek Wojskowych MSW im. Czwartaków AL. Można przypuszczać, że uzyskanie zgody władz na filmowanie alei Przyjaciół było zadaniem niemożliwym. Scenarzyści zmienili więc lokację zdjęć: Krzakoski „zamieszkał" w mniej upolitycznionej kamienicy przy alei 3 Maja 2 na Powiślu, stając się „sąsiadem" Stanisława Tyma.

Jak wyglądałby film w swojej pierwotnej wersji? Rozpoczynał się od sceny malowania napisu na transparencie. Hasło miało brzmieć: „Polak potrafi wszystko". W trakcie dyskusji robotników okazuje się, że żaden nie posiada talentu plastycznego, by wymalować slogan. Z listewek zbiją więc absurdalne, lecz ideologicznie słuszne: „Bardziej w górę nasze kwalifikacje

zawodowe”. Już na planie Bareja i Tym zmienili sekwencje wizyty Krzakoskiego w Paryżu. Dodano scenę transakcji Krzakoskiego z Newtonem. Dziś, w epoce powszechnie dostępnej elektroniki, młodszym widzom pomysł na sprzedaż kieszonkowych kalkulatorów, zwanych w filmie „komputerkami”, może wydać się surrealistyczny. Pod koniec lat 70. kalkulatory były w Polsce niedostępnym luksusem. Przewiezione do kraju, kilkakrotnie zyskiwały na wartości, stając się obiektem pożądania wśród użytkowników tradycyjnych liczydeł.

Po usunięciu kilku ujęć, sąsiadujące z nimi sceny straciły swoją ironiczną wymowę. Ze sceny 19 usunięto 18 metrów taśmy: ujęcia delegacji z wieńcem, która poszukuje pomnika Sapera po niewłaściwej stronie Wisły. Pozostał tylko mało czytelny i pozbawiony sensu fragment, z milicjantami goniącymi mężczyznę w slipach przez Park Kultury. Zgodnie z intencjami cenzorów, nerwowa bieganina postaci w poprzek kadru miała bardziej przypominać nieme kino w słabym wydaniu niż nowoczesną komedię.

Gdy Roman Ferde za odpowiednią opłatą wynajmuje podnośnik, by wykonać zdjęcia kompromitujące Krzakoską, widzimy go uniesionego kilka pięter nad ziemią. W tym momencie wątek nagle się urywa.

> Ujęcie 199 — 10 m.
> Kawiarnia — barek, a przy okazji pijalnia piwa. Brygada dekoratorska orzeźwia się.
> Do siedzących podchodzi starszy wiekiem ormowiec Jarzyna.
> Jarzyna: Panowie, tam wasz kolega jakiś strasznie się wydziera na górze. Krzyczy znaczy.
> Brygadzista Marko: Ale nie podburza ludzi?
> Jarzyna: No, jeszcze nie.
> Marko: To niech krzyczy. Ale bardzo dziękujemy.
> Zaczynają szybciej pić resztę piwa.

Rok po robotniczych protestach w Radomiu i Ursusie nawet dyskretna

aluzja do podburzania ludzi musiała zakończyć się interwencją cenzorów.

Usunięto także scenę 58, w której Krzakoski prowadzi mercedesa. Obok siedzi Danusia. Limuzyna należy do jej ojca, partyjnego dygnitarza. Jadący z naprzeciwka kierowcy ostrzegają go światłami: uwaga — radar! Krzakoski, świadomy swojej bezkarności wobec przepisów i stróżów prawa, uśmiecha się i dodaje gazu. Milicjanci z drogówki salutują pasażerom limuzyny. To rzadki przypadek ujęcia, które mimo interwencji cenzury przetrwało w formie negatywu wśród innych zdjęć wykonanych dla prasy. Wątek „radarowców" pojawi się w *Misiu* i *Zmiennikach.*

Pod nożyce trafiło także 30 metrów taśmy ze sceną 74. Było to jawne zaprzeczenie propagandy sukcesu.

> Ulica, na której będą kłaść nową nawierzchnię. Na razie jednak jest tylko piach i pryzmy kamieni, jakieś deski, barakowozy itp. Na deskach leżą półnadzy robotnicy w słońcu (…) Jeden z robotników, Ogira Zenon, odwija kanapkę z gazety.
> Ogira (…): Panie kierowniku, panie kierowniku!
> Kierownik: Co mordę wydzierasz? Ludzi pobudzisz!
> Ogira: Ale piszą tu… o… nas!
> Kierownik: Gdzie?
> Ogira: O, to, ooo… O panu piszą …O! „Ludzie dobrej roboty"… widzi pan?
> Kierownik: Widzę! No i widzisz, co im zrobisz? Co im zrobisz?

„Ludzie dobrej roboty" mieli więcej szczęścia, pojawiając się na transparencie podczas ulicznego festynu i koncertu Wesołego Romka z okazji Dnia Pieszego Pasażera w *Misiu*. Slogan „Do-Ro" czy „Dobra Robota", podobnie jak umieszczany na wyrobach przemysłowych znak jakości *Q* (jak *Ouality*), był jednym z elementów gierkowskiej propagandy. Produkcja bubli była elementem gospodarki „powszechnego niedoboru".

Bareja nie rezygnował z pomysłów zakwestionowanych przez cenzurę,

przemycając je do kolejnych filmów.

Z filmu wycięto ujęcie 418, które bezpośrednio nawiązywało do jego słów, tworząc nad bramą napis „Witaj, pierwsza zmiano”. Pracownik na drabinie zmieniał „pierwsza” na „druga”. Kilka ujęć dalej, tuż przed końcem filmu, w kadrze widzimy mężczyznę w roboczym stroju i w gumiakach (Wojciech Pokora), który klnie na uciekającą mu świnię:

> — Czekaj, cholero, jak cię złapię!

Ujęcie wygląda na doczepione do filmu. Na wyciętych 5 metrach celuloidowej taśmy można było zobaczyć, jak biegnącemu Franciszkowi Stropfowi drogę zastąpił funkcjonariusz MO:

> Milicjant: Co tak na ukos?
> Franciszek Stropf: Z hodowli przyfabrycznej nam uciekła, wścieklica!
> Milicjant: No dobrze, już dobrze!

Recenzent „Dziennika Ludowego” (22 stycznia 1979) pisał:

> (…) Są w filmie również momenty słabsze, jak na przykład banalna scena z konduktorem w pociągu.

To zaledwie fragmenty z kilku ujęć nakręconych w podmiejskim pociągu Warszawa — Zegrze, których nie dane było zobaczyć widzom. Cenzorzy z GUKPPiW liczyli na to, że reżyser padnie ofiarą własnej ironii, a „poszatkowany” film będzie świadectwem nieudolności, kompromitując go w oczach widzów. Nawet logiczne zdanie wyjęte kontekstu, pocięte i złożone na nowo, stanie się bzdurą. Z 2745 metrów usunięto ponad 300. Było to dziesięć minut filmu, czyli siedem pełnych scen. Dwanaście scen skrócono. Pięć przemontowano, zmieniając ich wymowę. Po obydwu kolaudacjach Bareja spędził dziesiątki godzin przy montażowym stole, by ratować *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Film jest integralną całością,

dziełem sztuki. Jak wygląda obraz, gdy zasłonimy 12 procent jego powierzchni?

Operator Jan Laskowski wspominał, że pierwsza wersja filmu robiła lepsze wrażenie od skierowanej do dystrybucji w kinach. Recenzenci pisali o „płaskim poczuciu humoru" reżysera, nieświadomi tego, że widzą jedynie cień filmu. Niektóre ze scen usunęli lub skrócili sami scenarzyści już w trakcie zdjęć. Zmiany były korzystne dla dynamiki. Skrócono także dialogi Romana Ferde z filozofującym kierowcą taksówki.

Autorzy rozbudowali inne ujęcia, jak budowa „tamy" z prefabrykatów oraz usuwanie ich za pomocą dźwigu ściągniętego przez Wisiornego, który stanie się ofiarą własnej przedsiębiorczości, właścicielem „kabrioletu". Po zmianach w konstrukcji scenariusza pojawiła się okazja do drugiego epizodu z udziałem Stanisława Barei.

Widzimy go biegnącego ulicą Ludną i wskakującego do zaparkowanej na postoju taksówek polewaczki. Reżyser, ubrany jak urzędnik w delegacji, w płaszczu i z teczką, rzuca kierowcy zdyszanym głosem: „Na Dworzec Centralny!".

„Łebkowanie", czyli zarobkowy przewóz przygodnych pasażerów służbowymi lub rzadziej prywatnymi samochodami, było stałym elementem pejzażu PRL.

Innym objawem „zaradności", popularnym wśród kierowców samochodów z państwowych przedsiębiorstw, była sprzedaż paliwa prywatnym odbiorcom.

Większość ciężarówek była napędzana silnikami benzynowymi, chętnych zaś na zakup taniej etyliny nie brakowało.

W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* ludzie stoją w długich ogonkach po serdelową w zakładowym bufecie, na poczcie i na dworcu kolejowym. W opisie sceny kolejki po meble w pawilonie Emilia czytamy:

Członkowie tej kolejki są przygotowani na spędzenie nocy pod drzwiami. Mają termosy, składane krzesełka, śpiwory itd.

Bareja pokazał rzeczywistość przefiltrowaną przez ironię i sarkazm. Nocne kolejki z listami społecznymi ustawiały pod sklepami przed spodziewaną dostawą towaru. Ludzie, jak Roman Ferde, stali po „komplet mebli Kowalskich", ale także po papier toaletowy, wódkę, wołowinę z kością, szare mydło oraz żyletki. W nieistniejącym już sklepie przy Ludnej rozegrała się jedna z najlepszych scen kolejkowych w polskiej kinematografii:

— Kolejka jest.
— Przecież ślepy nie jestem.
— Ale głuchy widocznie. Mówię, że kolejka, a pan się pcha bez. (…) Mówię do pana.
— Co mnie pan opukuje? Lekarz pan jest?
— Pan tu nie stał.
— Pan wsiądzie w sto dwadzieścia pięć.
— Sto dwadzieścia pięć?
— Dojedzie pan na Plac Zamkowy. Tam jest kolumna Zygmunta Trzeciego Wazy, pan pójdzie i powie mu: pan tu nie stał!

Bareja nie zajmował się socjologicznymi rozważaniami nad kondycją społeczeństwa, unikając płytkiego dydaktyzmu i moralitetów. Zimnym okiem kamery rejestrował (a)społeczne zachowania i patologie. Wbrew pozorom nie jest to wyłącznie film atakujący władze i ustrój PRL. *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* piętnuje całe społeczeństwo, które nie potrafi funkcjonować bez kłamstwa i kombinatorstwa.

Zniekształcone zwierciadło odbija zarówno postacie sklepowych sprzątaczek, robotników, urzędników, milicjantów, jak i komunistycznych prominentów.

„Honorowe” miejsce na szczycie struktury zajmuje dyrektor Krzakoski. Bez skrupułów nadużywa swojej władzy. Aby pokazać Ferdemu swoją żonę, za państwowe pieniądze wynajmuje apartament w najdroższym hotelu „Victoria”. Wcześniej jego wpływowi znajomi zorganizowali wystawę plakatu kolejowego, powodując zamknięcie ruchliwego dworca „aż do odwołania”. A wszystko pod hasłem „Podróż koleją skraca czas”.

„Dziękuję, ci Maciek” to aluzja do ówczesnego szefa Radiokomitetu Macieja Szczepańskiego, zwanego Krwawym Maćkiem. Najlepszy zawodnik klubu Sokół zostaje bez roweru, który Krzakoski obiecał fotografowi, by śledził jego żonę. Na spotkaniu z Dudałą, które odbyło się w dyrektorskiej ubikacji, dowiaduje się od niego, że Kwaśniewski jest na delegacji w Korei Północnej. Krzakoski powie: „To była błędna decyzja gospodarcza”. Latem 1977 roku reżyser miał odwagę ustami swojego (anty)bohatera powiedzieć to, co inni zrozumieli trzy lata później. Takich „błędnych decyzji” połączonych z nieudolnym zarządzaniem i powszechną niegospodarnością było tysiące.

Obleśnie wylewny bruderszaft Krzakoskiego z Dudałą, czyli dwóch całujących się facetów pod jedną półlitrówkę, to łatwa do odczytania aluzja do powitań tow. Leonida Breżniewa z przywódcami krajów zaprzyjaźnionych. Ofiarą politycznego obcmokiwania na najwyższym szczeblu międzynarodowym padał Edward Gierek. Stanisław Tym nazwał rytuał „oddolnym, finezyjnym technicznie pocałunkiem”. Były to gesty ociekające fałszem. W 1980 roku Breżniew zaaprobował usunięcie Gierka z zajmowanego stanowiska. Rok później nie oponował, gdy na początku stanu wojennego internowano go. Dudała bez mrugnięcia powieką zajął dyrektorski fotel Krzakoskiego.

Mimo upływu lat film nie stracił nic ze swojej aktualności. Przeciwnie, nabrał nowych znaczeń. Ponad 40 lat od premiery wiele sytuacji jest nadal

aktualnych. Zmienił się system. Znikły kolejki. Zapełniły się sklepowe półki. Patologie pozostały. Prywata, cwaniactwo i egoizm mają się dobrze. *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* to świetny środek na amnezję, dostępny bez recepty dla wszystkich, którzy PRL wspominają z łzawym sentymentem, powtarzając jak mantrę „za Gierka to się dopiero żyło!". Fala nostalgii za PRL, zwłaszcza tym z lat 70., narasta. Do dziś wiele osób tęskni za zgrzebnym kocem w ośrodku FWP, talonem na „malucha" oraz zielonkawymi kubańskim pomarańczami. Przecież żyło się bezpiecznie i nie było bezrobocia. Dlaczego więc „potęga" upadła? Dlaczego właściciele PRL pozostawili następnym pokoleniom miliardowe długi oraz gospodarkę w stanie agonii? Bareja nie negował koniecznego rozwoju cywilizacyjnego: budowy bloków mieszkalnych, szkół czy zakładów przemysłowych. Drażnił go wszechobecny chaos, marnotrawstwo, trwonienie państwowego mienia, ludzkiego zapału i czasu. Powstała komedia, film obyczajowy i jednocześnie dokument epoki. Krzysztof Piesiewicz określił rzecz jako „fabularyzowany, satyryczny polski dokument". Dla innych reżyserów przewożenie „łebków" oraz kolejki należały do kategorii tematów „niskich" i niegodnych kamery filmowej. Wątki zaczerpnięte z obserwacji codziennego życia umykały gdzieś w natłoku górnolotnych doznań bohaterów Zanussiego i innych twórców sterylnego, matematycznie precyzyjnego kina moralnego niepokoju. A przecież nie sposób odmówić im braku przenikliwości czy umiejętności obserwacji. Niewielu reżyserów miało odwagę choćby półsłowem wspomnieć o kolejkowych „staczach" przed salonem meblowym czy o „wyrównaniu za bony na cukier od stycznia". Kto, poza Bareją, pokazywał opalających się w godzinach pracy robotników czy też dyrektora przedsiębiorstwa budowlanego, który w służbowym gabinecie wypełnia krzyżówki? Te z pozoru niewinne ujęcia drażniły cenzorów bardziej od

łatwych do unieszkodliwienia aluzji politycznych. Oficjalny slogan PRL gierkowskiej dekady „Aby Polska rosła w siłę, a ludziom żyło się dostatniej” malowano na transparentach z okazji pierwszomajowych pochodów i 22 lipca oraz na budynkach fabryk i przedsiębiorstw w całym kraju. Niechciana prawda o postawach społecznych powodowała wrogość decydentów i wazeliniarskich dziennikarzy. Bareja sceptycznie oceniał sytuację, gdy inni pochłaniali hurraoptymistyczne dane o PRL — „ósmej potędze świata”. *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz,* jak każda karykatura, ukazuje rzeczywistość nieco przerysowaną, widzianą w krzywym zwierciadle, lecz jednocześnie oddaje klimat epoki. Jeśli widz nieznający ówczesnych realiów weźmie poprawkę na komediową deformację, to okaże się, że film pokazuje ducha czasu nie gorzej od wydań Polskiej Kroniki Filmowej. *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* był najbardziej „zmasakrowanym”, a jednocześnie pierwszym pozbawionym happy-endu filmem Barei. Władzę zdobył wazeliniarz Dudała, który prześcignie byłego przełożonego w maratonie chamstwa i prywaty. Pesymistyczny wizerunek społeczeństwa PRL był zbieżny z obserwacjami Stefana Kisielewskiego, którego Bareja cenił i chętnie czytał jego felietony publikowane w „Tygodniku Powszechnym”.

Kisielewski pisał w *Dziennikach* (1972):

> Na razie plenią się tchórzyki, cwaniaki, drobni oszuści, egoiści i tumany. Coraz ich więcej — a życia coraz mniej!

Film stawiał ostrą kontrę w stosunku do wszechobecnej propagandy sukcesu, kpiąc z powszechnego zalewu haseł i sloganów. Transparenty z hasłami widzimy wszędzie. Są w fabrycznej hali, na ulicy i placu budowy. Bareja wyeksponował je w miejscach, w których tworzą dysonans z otoczeniem lub całkowicie tracą swój sens. Napis „Dobrze pracować —

lepiej pracować” widzimy obok skacowanego bumelanta wylegującego się w biały dzień na przystanku tramwajowym. Kiedy kobieta schyli się nad nim w samarytańskim odruchu, usłyszy: „Piwa, idiotko, piwa!”.

Gdy pracownik „Pol-Pimu” (Stefan Friedmann) opowiada Dudale (Stanisław Tym) o zakładzie z inżynierem Kwaśniewskim:

— No i założyliśmy się …
— O co? O co?
— O nic! O honor. Honorowy zakład…

w głębi kadru widzimy duży transparent „Nasz zakład — nasz honor i duma”. W peerelowskich realiach honor znaczył tyle co nic.

„Fachowiec symbolem Polaka” — czytamy na transparencie wiszącym na budowie, gdzie inspekcja poszukuje kradzionych cegieł.

„A co tu wywozić, jak wszystko pokradzione?” — pyta retorycznie jeden z kierowców.

Transparent z napisem „Dogonimy — przegonimy” zdobi stację obsługi pojazdów, gdzie robotnicy, zamiast pracować, oglądają stare zagraniczne kalendarze.

Slogany zgromadzone w jednym miejscu zaprzeczają sobie nawzajem. W SAM-ie czytamy „Życzymy udanych zakupów”, by ułamek sekundy później zobaczyć tablicę ze zdjęciami i napisem „Tych klientów nie obsługujemy”. W haśle „Uśmiech naszego dziecka — premią za trud wychowawcy” robotnik wycina słowo „naszego”, bo wiadomo, „że dziecko musi być czyjeś”. Transparent traci swój sens, jak film pocięty przez cenzurę. W ostatnich ujęciach filmu widzimy wszystkie te transparenty i szturmówki rzucone w nieładzie. Bezużyteczne. Pozbawione sensu.

Pierwsza kolaudacja *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* odbyła się

9 grudnia 1977 roku w sali projekcyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki przy Krakowskim Przedmieściu 15/17. Dla reżysera był to pechowy piątek.

Stanisław Tym tak wspomina atmosferę:

> Nastrój jak przed egzekucją. Wielka pogarda dla naszej pracy.

Zmasowany atak na film rozpoczął niespełniony filmowiec, członek PZPR, Jerzy Jesionowski. Wtórował mu Bohdan Poręba. Trudno dziś określić, kiedy doszło do pierwszego konfliktu pomiędzy Bareją a Porębą. Stało się to już w latach 70. Nigdy nie konkurowali bezpośrednio ze sobą. Jeden specjalizował się w komedii. Drugi — w tematyce wojennej. Dlaczego z zaciekłością i uporem godnym lepszej sprawy Poręba walczył ze Stanisławem Bareją, „podkładając mu świnię" w obecności partyjnego dygnitarza?

Anna Misiak w opracowaniu *Kinematograf kontrolowany* podaje informację, że w latach 1964–67 Bohdan Poręba sam dwukrotnie padł ofiarą cenzury. Po bezpośredniej interwencji ministra kultury i sztuki Tadeusza Galińskiego odebrano mu prawo do realizacji filmu *Mgła*. Scenariusz przekazano Leonardowi Buczkowskiemu, który sfilmował go, nadając tytuł *Przerwany lot*. Trzy lata później inny scenariusz przeznaczony dla Poręby trafił do Zbigniewa Kuźmińskiego. Chodzi tu o film wojenny *Zwariowana noc* według scenariusza Natalii Rolleczek.

Z bitego Poręba stał się bijącym. Szybko zapomniał o własnej porażce i rozpoczął walkę z wyimaginowanymi wrogami. Partia łaskawie wybaczyła wcześniejsze potknięcia i błędy młodości. Od połowy lat 70. szybko awansował, by wiosną 1981 roku stanąć na czele tworzonego pod kontrolą SB Stowarzyszenia „Grunwald", komunistycznej organizacji o antysemickim zabarwieniu, kontynuatki haniebnego marca '68.

Rubryka „przynależność partyjna" Stanisława Barei pozostała pusta na

zawsze. Do Stowarzyszenia Filmowców Polskich zapisał się dopiero po długich namowach żony i przyjaciół i po wrogich wypowiedziach Kutza. Był odrzuconym, pogardzanym outsiderem bez politycznych „pleców". Dla Poręby stanowił więc idealny cel ataku.

Twórca *Hubala* kwestionował nawet ujęcia, do których przedstawiciele GUKPPIW nie mieli poważnych zastrzeżeń. Z wypowiedzi Poręby podczas kolaudacji *Co mi zrobisz* bije agresja:

> Płaskość tej komedii polega na tym, że nie ma tutaj ani jednego człowieka, ani jednej dziewczyny w otoczeniu naszego bohatera, która zdobyłaby naszą sympatię, po prostu te wszystkie postacie zmuszają nas do nienawiści, a reżyser wskazuje nam na płaskość tego świata, na płaskość ludzi i to jest najbardziej przerażające (…) Chodzi mi o tę świnię, która chodzi po ulicy, i z tego wynika, że wszystko jest ześwinione łącznie z ludźmi, że oni są ześwinieni, nie zgadzam się tym.

Opinia Poręby przyczyniła się do zablokowania filmu. W odróżnieniu od dziennikarzy i cenzorów pobierających wynagrodzenie za odnajdywanie nieprawomyślnych akcentów w filmie, Poręba atakował Bareję z własnej inicjatywy, w obecności wiceministra Wilhelmiego. Okazją do rewanżu był *Miś*. W pierwotnej wersji scenariusza Poręba nosił nazwisko Porębal, by ostatecznie stać się reżyserem Zagajnym, tym od kadrowania kota na gruszy. W drugim odcinku *Alternatywy 4* widzimy plakat filmu *Sojusz stuleci Polaków* reżysera „P. Zaręby" z fikcyjnego zespołu filmowego „Pole". Aluzja do ulubionych motywów propagandy PRL: pól Grunwaldu i stowarzyszenia pod tą nazwą jest aż nadto czytelna. Mentalne pokrewieństwo z Porębą wykazywał Barewicz, reżyser *Spadkobierców Grunwaldu* w *Zmiennikach*, który jest hybrydą najgorszych cech kilku innych „słusznych ideologicznie" reżyserów.

Podczas kolaudacji Bareja bronił się:

> Jeżeli film ukaże się na ekranach, to wtedy się przekonamy, że nie jest tak źle, bo przypominam sobie kolaudację filmu *Poszukiwany, poszukiwana*, która przebiegała jeszcze gorzej niż dzisiejsza, kiedy robiono więcej uwag pod adresem mego filmu, po czym został on kupiony przez dziewięć krajów, a w tym i krajów zachodnich, i miał zupełnie dobre recenzje. Wszystkie kolaudacje przypłacam swoim zdrowiem, bo to nie jest dla mnie głupstwem, ale chyba nie bez powodu tak niewielu jest reżyserów, którzy robią komedie, a ci, którzy je robili, odpadli po pewnym czasie, bo trzeba mieć do tego żelazne zdrowie i sam pan Poręba wie, bo próbował robić komedię, ale nie dobrnął do jej zakończenia.

Reżyser od pewnego czasu miał problemy z sercem. Wypowiedziane na krótko przed zawałem słowa o „żelaznym zdrowiu” miały dramatyczny wydźwięk.

Filmu bronił także Aleksander Ścibor-Rylski:

> Jeszcze nigdy żadna kolaudacja reżysera Barei nie przebiegała inaczej niż dzisiejsza. Wszystkie filmy kolaudowane na tej sali były przyjmowane źle, wyszydzane, po czym w kinach szły te filmy przy pełnych kompletach widzów. Widać nasze poczucie humoru jest niespójne z poczuciem widzów kinowych.

Tadeusz Konwicki dodał:

> Trudno się wzajemnie przekonywać. Mnie się film podobał, ja się śmiałem.

Ironia i demaskowanie nadużyć władzy *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* wyprowadziło z równowagi wiceministra kultury i sztuki, szefa NZK — Janusza Wilhelmiego. Znakomita większość osób, które miały okazję poznać go w roli decydenta, do dziś uważa go za bezdusznego tyrana ukrytego pod maską inteligentnego erudyty. Pochodził z rodziny niemieckiego pochodzenia, od kilku pokoleń osiadłej i całkowicie zasymilowanej w Polsce. Jako nastolatek walczył w Powstaniu Warszawskim w szeregach Zgrupowania AK „Żywiciel” na Żoliborzu.

Koneser światowej literatury o nienagannych manierach i zmyśle estety. Redaktor naczelny warszawskiej „Kultury”, był żywym zaprzeczeniem pracujących „na odcinku kultury” tępych troglodytów z awansu społecznego. Z literata Wilhelmi stał się aparatczykiem — koniunkturalistą. Film, nie tylko zresztą komedię, traktował z pogardą niczym rozrywkę dla plebsu. Podczas kolaudacji cedził z nienawiścią:

> Film jest okropnie płaski. Oglądałem go trzy dni temu, starałem się o nim zapomnieć i pozostało mi tylko ogólne wrażenie (…) Film przyjąłem bardzo źle, pierwszy raz zetknąłem się z podobnym produktem, to jest straszliwe i przepraszam za szczerość, ale może powinniśmy zastanowić się nad pewnymi poprawkami, a może trzeba pracować od początku, bo przecież ponosimy za to jakąś odpowiedzialność (…)

Słowa wiceministra brzmiały złowieszczo dla filmowców zespołu „Pryzmat”:

> (…) byłem zaskoczony i to podwójnie zaskoczony, że tacy ludzie jak pan Ścibor i pan Konwicki nic nie mieli do zasugerowania twórcom tego filmu, i że gdyby do tego doszło, to mielibyśmy mniej uwag pod adresem tego filmu i byłby on mniej straszliwy. Dla mnie jest to powodem zastanowienia się nad rolą Zespołu, ponieważ nie mogę uwierzyć, że panowie w swoim głębokim przekonaniu uważają ten film za dowcipny, za śmieszny, w dobrym guście.

Niedługo później ZF „Pryzmat” rozwiązano. Ówczesny kierownik literacki „Pryzmatu” Tadeusz Konwicki uważa, że pretekstem rozwiązania była przedłużająca się realizacja *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego. Komedia Barei stała się dodatkowym argumentem za „rozliczeniem się” z zespołem Ścibora-Rylskiego i eliminacją niewygodnego literata.

Konwicki wspominał w 2001 roku:

> Kinem rządził wtedy Janusz Wilhelmi, który nie był specjalnie życzliwy dla

kręgów świata artystycznego kojarzonych z tzw. opozycją. Sytuacja pozwalająca przerwać realizację filmu była mu na rękę. To był pretekst. Wezwano nas, zapytano Ścibora, czy może zagwarantować, że w ciągu trzech miesięcy zdjęcia zostaną ukończone. Ścibor odpowiedział zgodnie z prawdą, że nie może tego zagwarantować. No i przerwano produkcję.

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz otrzymał najniższą z możliwych, IV kategorię artystyczną. Wilhelmi nie wyraził zgody na rozpowszechnianie komedii. Kilka dni później Stanisław Bareja trafił do szpitala z zawałem serca. Święta Bożego Narodzenia i Nowy Rok powitał już w domu wraz z rodziną. Film został zdeponowany w magazynie przy Chełmskiej.

Po wyjściu ze szpitala reżyser podjął starania o uwolnienie komedii z „półkowego" aresztu. Zadecydowały o tym dwa przypadki. Przypadek numer jeden wydarzył się 16 marca 1978 roku na wysokości pięciu tysięcy metrów. Kilkanaście minut po starcie z lotniska Sofia Wrażdebna tupolew Tu–134 LZ-TUB bułgarskich linii Balkan lecący do Warszawy spadł na ziemię w pobliżu miejscowości Gabare. Nie ujawniono rzeczywistych przyczyn tragedii, stosując mętną, lecz wygodną formułę „z nieznanych przyczyn". Mówiono o zderzeniu z sowieckim myśliwcem, co spowodowało całkowite utajnienie śledztwa. Wśród 73 ofiar znalazł się Janusz Wilhelmi. Nigdy nie odebrał zatwierdzonego właśnie przez Sejm PRL awansu na stanowisko ministra kultury i sztuki. W katastrofie zginęła także Marina Niecikowska, dyrektor Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii, oraz Jerzy Tabor, wicedyrektor Departamentu Organizacyjno-Prawnego. Niewielu twórców opłakiwało Wilhelmiego. Po jego śmierci uścisk cenzury zelżał. Wówczas wydarzył się przypadek drugi. Zgodnie z prawem powszechnego absurdu najkrótsza droga z Warszawy do Warszawy prowadzi przez Londyn i Essen. Otóż Bareja zdobył zastrzeżony numer telefonu do Przemysława Marcisza,

dyrektora z GUKPPiW odpowiedzialnego za cenzurę filmową. Odnalazł go w *Czarnej księdze cenzury PRL*, opracowanej na podstawie notatek Tomasza Strzyżewskiego, byłego cenzora krakowskiej delegatury Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który zbiegł do Szwecji. Pod koniec 1977 roku opublikowało ją londyńskie Wydawnictwo Aneks. Dzięki tej właśnie nielegalnie przewiezionej publikacji wkrótce doszło do spotkania reżysera i cenzora i negocjacji. Dygnitarz z Mysiej dał komedii drugą szansę. Reżyser zgodził się na dokonanie cięć i usunięcie niektórych scen. Dwudziestego kwietnia 1978 roku, w trakcie drugiej kolaudacji, film został warunkowo przyjęty do dystrybucji po dokonaniu „odpowiednich zmian".

Stanisław Bareja określił film mianem „kadłubka".

> Zgodzono się na jego udostępnienie, ale tylko w sześciu kopiach i za cenę usunięcia 300 metrów. Co miałem zrobić! Nie ukazał się również plakat, chociaż był bardzo ładny: przedstawiał naturalistycznie wymalowanego prosiaka z zapalonym lontem na ogonku

— wspominał Bareja w 1981 roku. Plakat w poziomym formacie B1 miał mniej szczęścia niż promowana komedia. Projektował go absolwent wrocławskiej ASP Jerzy Czerniawski, laureat konkursów na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie (1974) oraz w fińskim Lahti (1977). Cały nakład plakatu trafił na przemiał do papierni WZP w Mirkowie. Jeden z nielicznych ocalałych egzemplarzy zachował się zbiorach rodziny reżysera. Zastąpił go „neutralny" plakat Jakuba Erola. Żółte i białe litery na czarnym tle wyglądały jak hybryda afisza cyrkowego z nekrologiem, raczej zniechęcając niż zachęcając do wizyty w kinie. Trudno za to winić autora, skądinąd utalentowanego plastyka. Typową dla PRL zasadę „zgodę wydamy, ale utrudnimy, jak się tylko da" wyznawano także w Przedsiębiorstwie Rozpowszechniania Filmów. Niewygodną dla

władzy komedię należało wyciszyć, zagłuszyć, obrzydzić. Nowy plakat wydrukowano w śladowym nakładzie.

Z informacji „Filmowego Serwisu Prasowego” wynika, że premiera jest przewidziana na luty 1979 (!), choć faktycznie miała miejsce 8 grudnia 1978 roku.

Po premierze coraz częściej pojawiały się życzliwe tony. Recenzenci dostrzegli nie tylko walory artystyczne komedii, ale także prawidłowo odczytali intencje reżysera.

Stanisław Wyszomirski pisał:

> Rzecz toczy się wartko, reżyser nie oszczędza ani bohaterów, ani tzw. układów, o których dotąd filmowcy mówili nieśmiało i ze śmiertelną powagą. Obecna satyra dowodzi, że głosy i glosy kolegów odsądzających Bareję od czci i wiary były niesłuszne i zbyt pospieszne.

Andrzej Zwaniecki recenzję *Świnia, która mówi* („Tygodnik Kulturalny” 3/1979) rozpoczyna zdaniem:

> Za wzlot na wyżyny — nie żeby niebotyczne, ale zawsze, należy uznać ostatni film reżysera Barei.

Zwaniecki określił zasady, które pokazali twórcy filmu:

> Prawo niekompetencji — im wyższe stanowisko, tym niższe kompetencje.
> Prawo dysfunkcjonalności — nic nie działa zgodnie z przeznaczeniem, np. polewaczka funkcjonuje jako taksówka.
> Prawo odwróconego zwierciadła — każdy ma coś na każdego.
> Prawo ciążenia służbowych kompetencji ku prywatnym interesom — moje się naje, a państwowe i tak nie zdechnie.

Nieoczekiwana pochwała Barei wyszła spod pióra Zygmunta Kałużyńskiego („Polityka” 7/1979). W recenzji *Jak cię złapię, zrobię film*

autor określił *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* mianem jednego z najżywotniejszych filmów polskich ostatnich lat.

> Reżyser Stanisław Bareja nareszcie bierze swój życiowy odwet. Jest to filmowiec traktowany najbezwzględniej wśród wszystkiego, co istnieje w naszym kinie, a może nawet w ogóle… znosi wydziwiania ustawicznie, jako że od ćwierć wieku robi ciągle komedie. Nie znam go, ale wyobrażam go sobie jako zrównoważonego i cierpliwego, zaś to są cechy humorysty.

Kałużyński pisał też:

> Postawieni w obliczu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, krytycy bełkocą, nie wiedząc, jak wybrnąć, i wypowiedzi są mętne, wieje z nich zaskoczeniem; jak ów spostponowany od niepamiętnych czasów Bareja mógł dostarczyć coś takiego? Sprawozdawcy ratują się formułą wykrętną, że co prawda ma on stale rażący zły gust i komizm niski, ale jednak w ostatnim czasie wyrobił się.

Nieoczekiwanie dla reżysera Kałużyński postawił komedię w jednym rzędzie z filmami *Barwy ochronne* Zanussiego, *Wodzirej* Falka oraz *Człowiek z marmuru* i *Bez znieczulenia* Wajdy. Zestawienie komedii z filmami kina moralnego niepokoju Kałużyński tłumaczy wspólnym przesłaniem — „krytyką układów” i przewiduje, że *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* będzie skuteczniej niż inne filmy oddziaływać na widza. Mimo pewnych zarzutów formalnych autor wyraził nadzieję, że

> Bareja, dotychczas św. Sebastian umęczony przez krytykę, da nam w przyszłości kawałek dobrej, polskiej komedii.

Autor martyrologicznego porównania nie pomylił się. Nie kawałek, lecz kawał dobrej komedii zwany *Misiem* powstanie kilka miesięcy później.

Od poprzednich filmów reżysera *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* odróżniał się nie tylko ładunkiem ironii, ale także niespotykaną dotąd

konstrukcją i sposobem narracji. Podstawowy wątek Krzakoskiego zostaje w pewnym momencie zatrzymany. Następuje retrospekcja, po której pojawia się wątek Romana Ferde, częściowo przejmującego narrację. Odtąd widzimy już mnóstwo wątków pobocznych, czasem epizodycznych „odprysków". Krzysztof T. Toeplitz przyznał, że taka struktura spowolniła tempo filmu, lecz jednocześnie wzbogaciła go o miniscenki o skeczowym charakterze. Toeplitz podkreślał nowoczesność konstrukcji scenariusza. Pracujący dotąd głównie na antycznych scenariuszach, Bareja był uważany za mało odkrywczego konserwatystę. Recenzenci nie rozumieli lub nie chcieli zrozumieć nowatorstwa, które mogło być porównane z pomysłami Woody'ego Allena. Reżyserowi zarzucano chaos tak skomponowanej narracji. Pierwsze próby przełamania jednostajnej, „liniowej" narracji reżyser podjął już w *Brunecie wieczorową porą*.

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz miał grono zagorzałych wrogów. Większość miażdżących opinii wygłaszali dyspozycyjni dziennikarze. Czytając recenzje publikowane w różnych tytułach, można odnieść wrażenie, że napisała je jedna osoba i powieliła wśród redakcji. Zwroty „kicz", „szmira", „płaski dowcip" należały do żelaznego repertuaru. Na wątpliwości Zdzisława Pietrasika: „Film bawi i śmieszy, choć nie wszystkie gagi są w nim najwyższego gatunku" Bareja opowiedział:

> Zgadzam się. Ale ja przewidywałem, że pewien rodzaj żartów będzie niektórych widzów nużył, wobec tego musiałem dać coś z „niższych regionów", na co z kolei widz bardziej wyrobiony wzruszy ramionami, powie: ale prymityw!

Zarzuty dotyczyły mało wybrednego języka, jakim posługiwali się niektórzy bohaterowie komedii. Była to mowa przeciętnych obywateli w sytuacjach wprost z życia. Mowa niewyszukana, ale naturalna, bez grama makijażu, który obficie skapywał z dialogów w innych filmach. Czy od

chłoporobotnika czy budowlańca można oczekiwać poetyckiej polszczyzny rodem z utworów Norwida? Czy od prymitywnego karierowicza Dudały można oczekiwać więcej niż dowcipu o różnicy pomiędzy kobieta a cytryną?

W miesięczniku „Kino” autor artykułu *Poklepywanie po ramieniu* pisał:

> Pozornie jest to komedia odważnie zaangażowana w naszą rzeczywistość, odsłaniająca braki i niedostatki. Bareja, atakując wszystkich, nie zaatakował nikogo.

Inni nie zrozumieli lub raczej nie chcieli zrozumieć zakończenia, bezbłędnie odczytanego przez Bohdana Porębę w trakcie kolaudacji. W tekście *Komedia to nie tylko gagi* z „Trybuny Robotniczej” czytamy:

> Widza razi też faktyczny brak zakończenia filmu, bo trudno za takowy uznać obraz gadającej świni uciekającej ulicami Warszawy przed nożem rzeźnika. Może zabrakło już twórcom pomysłu?

Poza aluzją do „uświnionego” społeczeństwa, w którym każdy ma coś na sumieniu, jest też drugi wymiar zakończenia filmu. Świnia oraz pochodzące od niej mięso było w PRL tematem politycznym. Syn przedwojennego mistrza wędliniarskiego rozumiał to doskonale.

Rozumiał to także Stefan Kisielewski, który w *Dziennikach* pod datą 14 października 1976 roku pisał:

> Gdy Gierek mówi, że trzeba „odbudować pogłowie trzody chlewnej”, wszyscy zauważają to słowo „odbudować”. — Jeżeli trzeba odbudować — mówią — to znaczy, że coś zostało zniszczone! Kto zniszczył, jak i kiedy, czy będzie za to odpowiadał?! — pytają.

Publicysta zacytował dowcip: Każdy obywatel otrzyma rocznie po ćwierć świni. A kto będzie niezadowolony, dostanie jeszcze po ryju.

Widzowie zignorowali słowa malkontentów. Nazwisko reżysera działało jak magnes na kinomanów, którzy zapełnili widownię. W ciągu roku od premiery *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* obejrzało 632 105 osób, co oznaczało ósmą pozycję w rankingu polskich filmów w sezonie 1978/79. Miejsce siódme zajął inny „półkownik” *Wodzirej*. Bareja i Falk i tak mieli więcej szczęścia od Jerzego Skolimowskiego. *Ręce do góry* spędziły w magazynie 18 lat, by w styczniu 1985 roku doczekać się premiery.

Decydenci zadbali o to, by do kin trafiły tylko 23 kopie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i wyłącznie na taśmie 35 mm. Ograniczało to emisję wyłącznie do kin w dużych miastach.

Tu kłamią wszyscy, czyli wyścig po mamonę

Historia komedii uznawanej za najlepszą w dorobku Stanisława Barei zaczęła się w czerwcu 1978 roku. Bareja i Tym nie znali słowa „kapitulacja”. Przez pół roku walczyli o dopuszczenie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* do dystrybucji w kinach. Zanim do tego doszło, już planowali kolejny projekt. Był to scenariusz filmowej noweli *Joker* (rozdział *Scenariusze niezrealizowane*). Osią fabuły były perypetie Aleksandra, lekarza, wciągniętego przypadkowo w intrygę szulera, który planował ucieczkę z kraju wraz z majątkiem. Nieświadomy medyk miał stać się „dawcą” legalnie wyrobionego paszportu i prawa jazdy. Obydwaj byli do siebie uderzająco podobni. Tekst był prototypem — zalążkiem scenariusza *Misia*. Podstawowa różnica polegała na odwróceniu ról. W *Jokerze* główny bohater był ofiarą mistyfikacji, w *Misiu* — jej sprawcą, który manipulował Olą Kozeł, Hochwanderem oraz szeregiem innych osób w celu zdobycia paszportu i wyjazdu do Londynu. Na początku 1979 roku, w pamiętną „zimę stulecia”, gdy mróz i opady śniegu sparaliżowały kraj, Bareja i Tym pracowali nad scenariuszem *Misia*. Po likwidacji ZF „Pryzmat” reżyser był chwilowo bezrobotny. Pomógł mu jednak przypadek. Kilka miesięcy wcześniej powstał Zespół Filmowy (obecnie Studio Filmowe) „Perspektywa”. Kierownikiem artystycznym był Janusz Morgenstern, kolega z lat studenckich. W marcu 1979 roku tekst scenariusza trafił na biurko Juliusza Burskiego, kierownika literackiego zespołu. Morgenstern zaakceptował projekt. Bareja i Tym od początku wiedzieli, jak ma wyglądać ich przyszła komedia. W kwestii zarysu fabuły byli zgodni. W wersji produkcyjnej pozostało 90 procent tekstu.

Jak wyglądałby *Miś* zrealizowany według pierwszej wersji scenariusza?

Odpowiedź znajdziemy w szarym skoroszycie (Zakład Galanterii Szkolnej i Biurowej — Legnica, cena zł 1,60). W nim — 93 strony maszynopisu. Na pierwszej stronie widnieją nazwiska autorów i dalej:

> „MIŚ” — /scenariusz komedii filmowej wg noweli „Joker”/,
> Zespół Filmowy „Perspektywa” — Warszawa, marzec 1979.

Fabuła zaczyna się od budowy „terenu zabudowanego” przez milicjantów. Dalej czytamy:

> Stadion piłkarski klubu „Tęcza”. Odbywa się właśnie mecz. (…) Sędzia zagwizdał ostro, podbiegł do faulującego i pokazał mu żółtą kartkę na cukier.

Przemytem alkoholu zajmuje się nie tylko prezes Nowochódzki, ale także jego koszykarki. Na planie *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta* dojdzie do zuchwałej kradzieży pieczonego według sanacyjnej receptury dożynkowego chleba. Złodziej zastąpił go bułką praską z pobliskiego SAM-u. Nieznany sprawca, rozochocony sukcesem, posunie się do zagarnięcia parówek. By zyskać alibi przed kontrolą NIK, prezes Nowochódzki, aktor amator, trafia do szpitalnej separatki pod doskonałą opiekę doktora Kurzymięty. Hochwander skuszony wizją dolarów „od ciotki” organizuje sobowtóra dla dublera.

Po wizycie Ochódzkiego u Fiszbina i Włodarskiego, kreatywnych oficerów milicji, okazuje się, że zdobycie nowego paszportu to kwestia co najmniej roku. Opowieść o wyrwanych przez żonę kartkach natchnie funkcjonariuszy do napisania tekstu festiwalowego hitu. Artystka Julita Berczydleniak śpiewa:

> Choć czas swoim rozdzieli nas skrzydłem,
> ja z pamięci cię nigdy nie wydrę,
> nie wydrę i twe serce jak paszport zatrzymam
> choć w części,

w mojej pięści musisz zostać choć na rok.
Musisz tutaj zostać jeszcze jeden rok.

Inaczej niż w filmie przebiegnie akcja poszukiwań węglarza Palucha. Goltz, właściciel przedwojennej willi, rozpozna go na zdjęciu w ogłoszeniu i zawiadomi Hochwandera. Za pomoc otrzyma trzy tony węgla zaksięgowanego jako rekwizyt filmowy. Stanisław Paluch sceptycznie podchodzi do pracy filmowców: „Gdybym ja tak węgiel woził, jak oni te filmy kręcą, tobym z głodu zdechł".

W pierwotnym tekście *Misia* nie znajdziemy sceny z ministrem Złotnickim na trzydziestym piętrze Pałacu Kultury i Nauki. Nosi on nazwisko Skosior i osobiście odwiedza Nowochódzkiego w klubie „Tęcza". Przy okienku londyńskiego banku dowiadujemy się o zawartości konta założonego przez małżeństwo Nhofokutzki. Cudzoziemiec o trudnym do wymówienia nazwisku wybierze z niego kwotę 5446 dolarów amerykańskich. By konto nie zostało zlikwidowane, pozostanie na nim 300 funtów, czyli około 6 tysięcy USD. W 1979 roku 6 tysięcy dolarów to 653 520 złotych, licząc po czarnorynkowym kursie dolara 1:120. W przeliczeniu na dobra konsumpcyjne była to równowartość trzypokojowego mieszkania na wolnym rynku (Warszawa) lub czterech nowych „maluchów" nabytych po tzw. cenie ekspresowej, czyli za dewizy. Dokładnie 5,5 tysiąca dolarów kosztował nowy fiat 131 mirafiori, uznawany wówczas za auto „luksusowe".

W londyńskiej sekwencji scenariusza nie ma wizyty prezesa w sklepie Jana Kowalskiego i dialogu o „kamieniu z Jeleniej Góry". Pozostaje jeszcze kwestia nazwy klubu. Od początku figuruje on jako KS „Tęcza". W jednej ze scen prezes mówi jednak: „rachunek proszę na klub sportowy Tors". Zanim Nowochódzki stał się Ochódzkim, przez kilka miesięcy autorzy pracowali nad tekstem. Scenopis filmu ze słomianym monstrum, „które

odpowiada żywotnym potrzebom całego społeczeństwa”, i przedsiębiorczym prezesem klubu w roli głównej powstał w domu letniskowym Stanisława Tyma na Suwalszczyźnie latem 1979 roku. Księga liczy 311 stron. Przy niektórych dialogach figurują odręczne dopiski i uwagi autorów. Każde z 748 ujęć jest precyzyjnie rozpisane na metry taśmy filmowej. Całość określono na 2880 metrów. Gotowa wersja liczy dokładnie 3183 metry, czyli 111 minut. W „Perspektywie” zaakceptowano projekt wsparty entuzjastyczną opinią i autorytetem Janusza Morgensterna. W listopadzie 1979 roku filmowcy usłyszeli pierwszy klaps *Misia*.

Trzon obsady stanowili Stanisław Tym, Krzysztof Kowalewski i Bronisław Pawlik. W każdym filmie pojawiały się jednak nowe nazwiska i wówczas zasada Dudały: „opieraj się na ludziach sprawdzonych, nie z zewnątrz” traciła rację bytu. W przypadku *Misia* największym problemem było znalezienie właściwej osoby do roli Ireny Ochódzkiej. Postać, choć pojawia się na krótko, stanowi ogniwo spinające poszczególne wątki w całość. Urocza jędza. Młoda, ładna, choć nie w typie okładkowej piękności. Silny charakter plus niepohamowana pazerność. Przemoc w atłasowych rękawiczkach. Hybryda lady Makbet i *femme fatale*. Dotychczasowe bohaterki komedii Stanisława Barei nie spełniały tych wymagań. Nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni okazało się, że najlepszy casting odbywa się na teatralnych scenach. Tam poszukiwany aktor lub aktorka jest w swoim naturalnym środowisku.

> Staszek odkrył mnie na spektaklu *Gdy rozum śpi* Antonio Buero Vallejo w reżyserii Andrzeja Wajdy. Sztukę wystawiał Teatr Na Woli Tadeusza Łomnickiego. Grałam matkę Francesco Goi y Lucientes, straszną jędzę. To postać zaborcza, wręcz pazerna. Po przedstawieniu zaproponował mi rolę byłej małżonki Ochódzkiego. W wyścigu po gotówkę w londyńskim banku

> Irena nie przebierała w środkach. Przebiegła lisica, która pospolite kłamstwo serwuje z czarującym uśmiechem na ustach

— mówiła Barbara Burska w rozmowie z autorem.

Komediowy debiut aktorki nastąpił w *Dzięciole* Jerzego Gruzy. Grała w *Za ścianą* Krzysztofa Zanussiego i serialu *Kolumbowie* Janusza Morgensterna. W ekranizacji *Chłopów* Jana Rybkowskiego otrzymała rolę Nastki Gołębianki. W *Misiu* weźmie udział w wyścigu do londyńskiego konta, które dzieli z eksmężem. W pędzie do życia w luksusie nie cofnie się przed niczym. W samolocie Ochódzki usłyszy od byłej małżonki:

> No i co, szakalu, przegrałeś?

Reżyser wypatrywał nowych twarzy nie tylko na spektaklach teatralnych. Krystyna Podleska, znana także jako Christine Paul-Podlasky, urodziła się w Londynie. Była absolwentką Webber Douglas Academy of Dramatic Art. Już podczas studiów i długo po ich ukończeniu występowała w Teatrze Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego. W filmie zadebiutowała jako Nelly Livington Pawluk, uczestniczka obozu językowego w *Barwach ochronnych* Krzysztofa Zanussiego. Uważne oko widza serialu *Alternatywy 4* dostrzeże plakat *Barw ochronnych* autorstwa Franciszka Starowieyskiego wiszący na ścianie Klubu Lokatora. Christine przyjęła propozycję gry w filmie, który tylko pozornie różnił się od tego, co proponowali widzom Zanussi i inni twórcy nurtu zwanego kinem moralnego niepokoju. W *Misiu* zagrała inteligentną inaczej Aleksandrę Kozeł, kochankę Hochwandera „przejętą” później przez Ochódzkiego.

> Hochwander: Bardzo porządna dziewczyna.
> Ochódzki: Trudno, co robić.
> Hochwander: Serio, bardzo bym chciał, żeby się jakoś w życiu ustawiła…

Podobnie jak lekarz Aleksander z niezrealizowanego scenariusza filmowej noweli *Joker*, tak i Aleksandra stanie się narzędziem w rękach manipulatora w wyścigu do Londynu. W *Barwach ochronnych* Bareja odnalazł aktora, który trafił na plan *Misia*. Goniec przy produkcji *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta* jest właściwie postacią drugoplanową. Dzięki Piotrowi Pręgowskiemu mamy jednak okazję odwiedzić bar mleczny Apis, w którym sztućce są zamontowane na łańcuchu, a blaszane miski przyśrubowane do blatów. Personel, któremu przyświeca hasło „Zmień coś w swoim zakładzie na jeszcze lepsze", rywalizuje w konkursie o Złotą Patelnię.

Wybór plenerów nie był przypadkowy. W *Brunecie wieczorową porą* Bareja pokazał jeszcze niedokończony, a już wybrakowany warszawski Dworzec Centralny. W następnej komedii inspekcja skutecznie paraliżowała budowę największego osiedla epoki Gierka — warszawskiego Ursynowa. W *Misiu* widzimy obiekt, który zasługuje na miano megaidiotyzmu architektury PRL. Sceny w kotłowni — melinie z pamiętnym „Czy ja palę? Ja palę cały czas… na okrągło", szufladę cykającą setką zegarków wymienionych na wódkę oraz libację, do której dołączają filmowcy Hochwandera, nakręcono w cyrku przy ulicy Kruczkowskiego. Zbudowany w latach 1969–1970, miał stać się wizytówką warszawskiego Powiśla. Projekt wyszedł spod ręki zespołu bułgarskich architektów, których nazwiska na szczęście utonęły w mrokach niepamięci. Bajońskie honorarium, jakie otrzymali architekci, oraz wydatki, jakie pochłonęła „budowa przyjaźni", były odwrotnie proporcjonalne do walorów użytkowych budynku. Odbiór techniczny i przeciwpożarowy budowli przypominał zapewne jedną z cyrkowych sztuczek bułgarskich „twórców". Rozwiązania techniczne i wyjątkowo tandetne wykonanie urągały wszelkim normom przyjętym nie tylko w Polsce, ale i krajach

RWPG. W cyrkowym okrąglaku odbyło się tylko kilka imprez, m.in. koncert laureatów VIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina oraz występy zasłużonych artystów ZSRR. Po roku obiekt zamknięto. W momencie realizacji *Misia* pomnik nonsensu był już ruiną, służąc menelstwu jako „miejsce konsumpcji". Żelbetonowy wrzód przez 30 lat szpecił Powiśle, dopóki nie zastąpiono go apartamentowcem.

Sceny w „sanatorium klimatycznym" ministra Złotnickiego na tarasie widokowym na trzydziestym piętrze Pałacu Kultury kręcono wczesnym rankiem, by nie utrudniać zwiedzania wycieczkom. Historia lubi się powtarzać. Dwadzieścia lat wcześniej, na planie *Męża swojej żony*, reżyser w tym samym miejscu ustawiał Elżbietę Czyżewską i Wiesława Gołasa przed kamerą. Komedie Barei prowadzą ze sobą swoisty dialog, są interaktywne. Radiowy satyryk Zenon Wiktorczyk („Wszystkie Ryśki to porządne chłopy") wcielił się w postać ministra Złotnickiego, po raz pierwszy i ostatni stając przed kamerą. Wypadł znakomicie. Stanisław Bareja łamał schematy związane z obsadą aktorską. Któż inny obsadziłby czołowego polskiego kaskadera Krzysztofa Fusa w „horyzontalnej" roli kobiety na noszach, ofiary szamponu regeneracyjnego Samson? Ekspedientka (Barbara Winiarska) skutecznie usunie intruzów:

> Cholera jasna, won mi stąd, jeden z drugim! Będzie mi tu kłaki rozrzucał. Panie, tu nie jest salon damsko-męski. Tu jest kiosk „Ruchu"! Ja tu mięso mam!

W komediach Barei „prawda czasu" była tożsama z „prawdą ekranu". Piosenkarka Ewa Bem zagrała samą siebie, śpiewając kołysankę — kolędę. Dyrygent i kompozytor muzyki do *Misia*, Jerzy Derfel, stał się dyrygentem zespołu akompaniującego artyście Cwynkarowi (Paweł Wawrzecki), który pięknie wyśpiewał utwór o szerokiej jak morze Trasie Łazienkowskiej. Kazimierz Tym, ojciec tytułowego bohatera, pracował jako damski fryzjer.

Dla potrzeb filmu stał się panem Pawłem, specjalistą od męskich fryzur w stylu Kojak.

— Dzisiaj, panie Pawle, obetnie mnie pan na zero. Chodzi o grubszy zakład.

Samego siebie zagrał także młodszy brat filmowego prezesa — Antoni Tym, który w końcowych ujęciach nad jeziorkiem spacerował z psem. Konstanty Szyrko, wąsaty węglarz powożący furą, pracował jako filmowy konsultant i trener jazdy konnej m.in. w serialu *Noce i dnie* Jerzego Antczaka. Tragarze, którzy wraz z Ireną Ochódzką i Złotnickim odwiedzili i ogołocili mieszkania prezesa KS „Tęcza” z cenniejszych bibelotów, to pracownicy fizyczni zatrudnieni na co dzień przy budowie i przenoszeniu dekoracji na Chełmskiej. Mieszkanie to faktycznie było willą aktora Bogdana Krzywickiego na Mokotowie. Zresztą zagrał on epizodyczną rolę dziennikarza na planie *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta*. Na planie *Misia* pojawił się oficer hitlerowskiej Abwehry, Hans Kloss, czyli Stanisław Mikulski, który doradzał Ochódzkiemu, jak zdobyć paszport. W pierwotnej wersji dłoń aktora miała z ekranu sięgnąć po kieliszek koniaku stojący obok fotela prezesa. Gag zastosowano w jednym z odcinków serialu *Alternatywy 4* podczas dekoracji Anioła orderem. Nie usłyszymy też dialogu Wuja Dobra Rada z dziećmi, bohaterami serialu *10:0 dla Gwardii*.

Tomek: I ten przestępca złamał ci rękę, wujku?
Wuj Dobra Rada: Jedną mi złamał, ale drugą go ująłem.
Dorotka: Spójrzcie, spójrzcie, co ja tu znalazłam…
Jurek: Wujku Dobra Rada, to ty jesteś milicjantem?
Wujek: No, cóż. Nie ma dłużej co ukrywać. Tak, jestem milicjantem.
Rysiek: Fiu, fiu…
Krzysiek: O, motyla noga!
Wujek: No… Umówiliśmy się, że nie będziemy przeklinać?

> Krzysiek: Przepraszam.

Bareja zakpił z fetowanego na oficjalnych uroczystościach Mikulskiego. Wujek Dobra Rada, czyli porucznik Lech Ryś, był filmową kpiną z bohatera komiksu *Kapitan Żbik*, ale i z aktora, który na fali popularności *Stawki* otrzymał, wśród setek innych nagród, dyplom honorowego członka ORMO. W 1979 roku społeczeństwo, a przynajmniej jego większa część, tłumaczyła skrót jako Oni Również Mogą Obić. Bez wątpienia Mikulski zdawał sobie sprawę, że przydział roli był ironiczny. W maju 2014 roku w rozmowie z autorem powiedział:

> Ze Staszkiem znaliśmy się od lat 50., od czasu gdy grałem w *Godzinach nadziei*. Był niezwykle inteligentnym i piekielnie złośliwym człowiekiem.

Mężczyzna pytający Ochódzkiego „Ile waży syn?” to Andrzej Płończyński. Jego konkluzja „słuszną linię ma nasza władza” znalazła się na liście scen przeznaczonych do wycięcia. Dla potrzeb filmu zmienił kwalifikacje z kompozytora na lekarza położnika.

Czasem życiorys osób występujących w *Misiu* był bardziej skomplikowany od filmowych scenariuszy. Zanim trafili przed kamerę, mieli inne pomysły na życie, jak Zbigniew Bartosiewicz alias Wesoły Romek. W jego oficjalnym życiorysie na portalu filmpolski.pl czytamy:

> W 1951 ukończył Szkołę Orląt w Dęblinie. Przez pewien czas pracował jako pilot.

Reżyser Krzysztof Wojciechowski wyjaśnia (2015):

> Zbyszek marzył o ukończeniu Szkoły Orląt, o zawodzie pilota, ale o ile wiem, nigdy jej nie ukończył. Był mechanikiem z obsługi naziemnej. Przed dziewczynami chwalił się, że jest lotnikiem, przypinał nawet pożyczoną od

kolegi odznakę pilota, chętnie nosił marynarki i kurtki w szarym, „lotniczym” kolorze, ale na pewno nie latał!

Po odejściu z lotnictwa Bartosiewicz imał się różnych zajęć. Przez lata zajmował się sprzedażą obrazów, krążąc po dziesiątkach mieszkań. Miał „gadane”, lecz zbyt często sięgał do kielicha, rozwiódł się.

Wojciechowski:

To właśnie dzięki niemu Jan Himilsbach napisał *Monidło*. Jeździł po całej Polsce i sprzedawał święte obrazki po wsiach. Zbyszek miał talent aktorski, był sugestywny i naturalny. Gdy chłop nie chciał kupić, ten, w imieniu wszystkich świętych rzucał na niego klątwę: „Niech będzie przeklęty ten dom!” i wychodził. Wtedy biedny chłop biegł za nim i prosił, by sprzedał obraz z Matką Boską czy innymi świętymi.

Do filmu odkrył go Leszek Płażewski, z którym pracowałem przy *Antykach*. Dałem mu rolę „Finki”, nachalnego oszusta wyłudzającego dzieła sztuki od prywatnych kolekcjonerów. Był natrętem, z gatunku ludzi, którzy wypędzeni drzwiami, wciskają się oknem. Dziś mam satysfakcję, że po tej roli u mnie trafił do *Misia*.

Bareja wykorzystał zalety nachalnego naturszczyka w słynnej scenie castingu reżysera Zagajnego i asystenta Chrostowicza. W 1979 roku Bartoszewicz otrzymał angaż do roli Zbyszka w *Róg Brzeskiej i Capri* Wojciechowskiego. Kilka miesięcy później, już jako Roman Wesoły, śpiewał z okazji Dnia Pieszego Pasażera:

Dzień dobry, cześć i czołem, pytacie skąd się wziąłem? Jestem Wesoły Romek, mam na przedmieściu domek, a w domku wodę, światło, gaz, powtarzam zatem jeszcze raz…

W tym momencie szczupły mężczyzna w jesionce i kaszkiecie rzuca sarkastyczne:

— Nie bój, nie bój! Wyłączą ci!

Zanim Józef Słomka trafił na plan *Misia*, miał już za sobą epizody w *Antykach* i *Róg Brzeskiej i Capri*.

Wojciechowski opowiadał:

> Józio był kilkunastoletnim chłopakiem, gdy wybuchło Powstanie. Niemcy wywieźli go do obozu, który wyzwolili alianci. Jeszcze pod koniec wojny trafił do armii Andersa. Chwalił się, że Włoszki mówiły do niego „Giuseppe". Wrócił do Polski, mieszkał na Grochowie, w starej kamienicy. W porównaniu z Bartosiewiczem był trochę zamknięty, wycofany, bardzo skromny, ale w epizodach sprawdzał się dobrze.

Inkasentem, który odwiedził mieszkanie Oli Kozeł, informując o dostawie śledzi i pomyłkach komputera, był Marian Łącz, aktor Teatru Polskiego. Podczas studiów na PWST był jednocześnie utalentowanym piłkarzem ŁKS i warszawskiego klubu „Polonia". W sezonie 1949 ogłoszono go wicekrólem strzelców w ogólnopolskich rozgrywkach I ligi. Łącz, zwany „Makusiem", 18 razy umieszczał piłkę w bramce przeciwnika. Dwudziestego trzeciego kwietnia 1950 roku podczas meczu Polonii z AKS Chorzów wyrównał wynik spotkania na 1:1, zdobywając jubileuszową, pięćsetną bramkę dla swojego klubu. Cztery lata później przyczynił się do zdobycia Pucharu Polski przez jedenastkę „Czarnych Koszul". Przez kilkanaście miesięcy grał nawet w reprezentacji Polski. W 1956 roku zamienił murawę boiska na deski sceny. W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* Łącz zagrał chłoporobotnika Orzełko w słynnej scenie rozmowy z Praczykiem (Józef Nalberczak), rozpoczynającej się od słów:

> — Ja to, proszę pana, mam bardzo dobre połączenie…

W *Alternatywy 4* wcielił się w postać grabarza Matraszka, kompana z Bródna, który twierdził, że Balcerek źle zniósł przeprowadzkę do nowego bloku:

Pewnie się rozchorował ze zgryzoty, leży bidula jak plan pięcioletni. Nawet mu szklanki wódki nie ma kto podać!

Cztery miesiące przed premierą *Misia* zmarł siedemdziesięciojednoletni Stefan Środka, który w zakończeniu filmu tłumaczył węglarzom sens słowa „tradycja". Debiutował w 1934 roku. Po wojnie grał m.in. konspiratora wykonującego wyrok na kolaborantce w *Zakazanych piosenkach*, wystąpił też w *Ostatnim etapie* i kilkunastu innych filmach. U Barei pojawił się w roli strażnika Rybickiego w *Dotknięciu nocy*.

Katarzyna Bareja wystąpiła już w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* — jako pogryziona w ucho przez inżyniera Kwaśniewskiego stażystka Jolanta Borek. Poprawka z języka łacińskiego zdenerwowała reżysera. Występ w *Misiu* stanął pod znakiem zapytania. Kasi udało się jednak wynegocjować u ojca rolę Anny Boleń, sekretarki w komendzie MO. Refleksje przekupki (Zofia Merle): „Na Zachodnim wysiadłam. Na Centralnym strach, jak łapią", sekretarka kwituje: „Ano, co robić?". I wydmuchuje dym z papierosa, którego Bareja wyjątkowo pozwolił córce zapalić tylko do potrzeb filmu.

W kolejce do apteki przy ulicy Rakowieckiej 41 pojawia się harcerz, który melduje Stuwale:

— Proszę pana, ja już obliczyłem. W kolejce stoi 121 osób. Czuwaj!

Na ten wieczór kierownik produkcji zamówił dokładnie 121 statystów. Uczynnym harcerzem był trzynastoletni Janek Bareja, znany już z *Niespotykanie spokojnego człowieka* i *Bruneta wieczorową porą*.

Gdy Ochódzki i Ola oglądają telewizję, z ekranu słychać:

Do Warszawy przybyła zawodowa drużyna koszykówki, aby odbyć kilka spotkań pokazowych.

Chwilę później w salonie prezesa pojawia się ciemnoskóry chłopak z piłką. To urodzony w New Rochelle (stan Nowy Jork) koszykarz drużyny Uniwersytetu Southampton. Kontuzja uniemożliwiła mu grę w Los Angeles Lakers i sukcesy w NBA. Do lubelskiego klubu „Start” zaprosił go trener Zdzisław Niedziela. Niski jak na koszykarza (173 cm) Kent „Nut” Washington wyróżniał się świetną techniką i skutecznością na pozycji obrońcy. Po „Starcie” Lublin (1979–81) dwa sezony grał w „Zagłębiu” Sosnowiec, później pracował jako trener w Szwecji, obecnie mieszka w USA.

Część epizodów powierzono pracownikom ZF „Perspektywa”. Sekretarką planu w ekipie reżysera Zagajnego była Małgorzata Dobrzyńska. Na wiecu potępiającym parówkowych skrytożerców deklarowała stanowczo:

> Był to jednak zamęt grubymi nićmi szyty i wiemy lep jakiej propagandy kryje się za tymi nićmi!

Na planie *Misia* pracowała jako sekretarka planu.

Zgodnie ze scenariuszem tytułowy bohater realizował kluczowy punkt swojego planu: ekspresową podróż do Londynu. Osiemnastego grudnia 1979 roku na pokład rejsowego cieszącego się złą sławą IŁ-62 SP-LAF Adam Mickiewicz linii LOT weszli Stanisław Bareja, wyposażony w pęto podwawelskiej Stanisław Tym, Barbara Burska, operator Zdzisław Kaczmarek i kilka osób z obsługi technicznej. Rozmowę Ireny z eksmężem i wyrywanie kartek w paszporcie nagrano podczas postoju samolotu na lotnisku Okęcie. Uniform LOT założyła aktorka Agata Rzeszewska. Arogancką stewardessę („cukierki roznoszę!”) grała autentyczna, zwykle uprzejma pracownica personelu pokładowego. Cięcie kosztów

spowodowało, że w kraju pozostał dźwiękowiec Michał Żarnecki oraz charakteryzatorka Iwona Kamińska.

W takich sytuacjach role aktorów przejmowali członkowie ekipy. Wyłącznie na potrzeby filmu kierownik produkcji *Misia*, Józef Leszek Solski, stał się „zaczytanym" w „Trybunie Ludu" tajniakiem, który śledził Irenę Ochódzką. Nie była to jednak wyłącznie fikcja scenarzystów. W latach 70. porwania samolotów LOT zdarzały się coraz częściej. Niektórzy nazwę przewoźnika tłumaczyli jako „Landing On Tempelhof". Na pokładach samolotów obsługujących linie krajowe latali uzbrojeni milicjanci, stanowiący ochronę. Ich rolę przejął pierwszy w Polsce oddział antyterrorystów z Okęcia. Dwudziestego drugiego listopada 1982 roku porwania dokonał dwudziestodwuletni Piotr W., funkcjonariusz Komendy Stołecznej MO. Został ranny w strzelaninie z pozostałymi członkami ochrony i wraz z czwórką pasażerów otrzymał azyl polityczny. Po kilku dniach samolot powrócił do kraju.

Przewidział to węglarz Stanisław Paluch:

> Jeżeli by nam na przykład ktoś porwał naszą furę, to nam muszą oddać samolot, jak go znajdą, rozumiesz?

Realizacja scen na lotnisku Heathrow była utrudniona. Po zamachach bombowych IRA w sierpniu 1979 roku wzmocniono ochronę w najważniejszych obiektach publicznych Zjednoczonego Królestwa. Zdjęcia w sali odpraw Terminalu 2 (wyburzony w 2010) były możliwe wyłącznie za zgodą policji. Zrealizowano tam część ujęć. Pozostałe nakręcono w kraju w wieżowcu Intraco II przy ulicy Chałubińskiego 8. Dla przyzwyczajonych do ścian pokrytych boazerią i szarymi lamperiami widzów sterylnie czysty hall biurowca mógł stanowić namiastkę Zachodu. Ściany recepcji na parterze budynku, bramki i windy oklejono tablicami

informacyjnymi ARRIVALS i DEPARTURES i napisami HEATHROW. Przed kamerą stanęli wyłącznie dobrze ubrani statyści — cudzoziemcy oraz pracownicy central handlu zagranicznego, które w budynku miały swoje siedziby. Żadnych wyświechtanych ortalionów i zgrzebnych jesionek z MHD. Jak na ironię, budynek nosi nazwę „Oxford Tower” od jednego z użytkowników. Angielski duch uwolniony przez Bareję krąży nad gmachem do dziś.

W ciągu pięciodniowego pobytu w Londynie nagrano znacznie więcej materiału, niż widzimy to na filmie. Z zachowanej umowy wynika, że Stanisław Bareja otrzymał honorarium w wysokości 500 złotych za rolę Jana Kowalskiego, właściciela sklepu. Rolę Continental Delicatessen zagrały autentyczne polskie delikatesy przy Battersea Rise 81 koło Clapham Junction. Krótkie ujęcie polskiej szynki, która według słów ekspedientki była *very juicy* zakwestionowała cenzura. Choć *polish ham* już od lat powojennych był jednym z nielicznych produktów eksportowych, który przynosił zysk, niedostępny w kraju luksus nie miał prawa pokazać się na ekranie. Ujęcia w bankach realizowano przy Byward Street i Old Brompton Road.

W budce telefonicznej koło Tower Bridge Stanisław Tym markował rozmowę z „kochanym panem Janem”, prosząc go o wysłanie telegramu w imieniu mitycznej „ciotki”. Na taśmie kamery Zdzisław Kaczmarek uwiecznił także widok mostu Westminster z dekoracją świąteczną, Tamizę oraz wieżę zegarową ze słynnym Big Benem. Z pomocą londyńskich znajomych udało się znaleźć bank, w którym zrealizowano scenę „czyszczenia konta” przez Ochódzkiego. Rolę mówiącego łamaną polszczyzna kasjera powierzono plastykowi polskiego pochodzenia. Profesjonalną aktorką była ekspedientka z delikatesów pana Jana.

Stanisław Tym:

Ktoś zaniedbał spisania ich nazwisk, które nie znalazły się nawet w napisach. To przykre, ponieważ bardzo nam pomogli, nie biorąc jakiegokolwiek honorarium.

Piątek 21 grudnia 1979 był dla Anglików ostatnim dniem pracy przed świąteczną przerwą. Hall banku Barclays był pusty. „Oni mają… strajk… oni mają za ciemno w pracy i zrobili strajk ostrzegawczy". Za kilka miesięcy słowa nabrały całkiem innego znaczenia. Dwa dni później ekipa powróciła do Polski. W Londynie pozostał tylko Stanisław Tym z małżonką, w filmie grającą epizodyczną rolę Anny Piesek, której Irena „pomaga" wypełnić deklarację celną.

Do Warszawy państwo Tym powrócili już po Sylwestrze. Nazajutrz po powrocie aktor spełnił polecenie milicjanta wydane Paluchowi:

Najpóźniej w pierwszy dzień po świętach należy paszport zwrócić!

Równie trudne lub jeszcze trudniejsze od zdobycia brytyjskich wiz i paszportów dla filmowców było zdobycie pokaźnego baleronu — rekwizytu na przedstawieniu Teatru Dwójkąt. Jeden z widzów wypowie słynne zdanie:

— Patrz, synku, tak wygląda baleron.

Na przełomie 1979/80 zdobycie takiego luksusu graniczyło z cudem. Kierownictwo produkcji złożyło oficjalne zamówienie z pieczątkami i podpisami. Wędlinę wykonano w zakładach mięsnych w Sokołowie. Niełatwo było zdobyć pęto podwawelskiej, która podróżuje z Ochódzkim — Paluchem. Najtrudniejszym zadaniem było zdobycie rekwizytu, któremu film reżysera Zagajnego zawdzięcza swój tytuł. Prawdziwe, czyli cielęce parówki w baraniej kiszce ostatni raz widziano w Polsce w 1939 roku. Bareja, znawca wędlin, nie zgodził się, aby w filmie zagrały zwykłe

parówki w foliowych koszulkach. W scenopisie Hochwander wyjaśnia ich pochodzenie:

> Z filmu mam. Na dwa tygodnie zaangażowałem przedwojennego wędliniarza, robi rekwizyty… cuda. Salceson też umie.

Ministerstwo Handlu Wewnętrznego, resort podległy towarzyszowi Adamowi Kowalikowi, wydało zgodę na zakup kilkudziesięciu metrów jelita baraniego. „Wsad” uzyskano, rozgotowując dostępną (jeszcze) kiełbasę serdelową na półpłynną masę, którą napełniono uzyskaną wcześniej „otulinę”. Pracownicy ekipy dokonywali wędliniarskiego cudu, by „zniknięte” parówki cudownie odnalazły się w teczce Hochwandera. Młodszym czytelnikom wyda się to nieprawdopodobne, lecz 30 lat temu było to duże osiągnięcie. Film to sztuka kreowania iluzji. Whisky, którą Ola Kozeł spoiła Palucha, inkasenta i dozorcę, była wówczas dostępna wyłącznie w Peweksie za dewizy, których skromną pulę wykorzystano na wyjazd do Londynu. To, „co Anglicy piją bez przerwy”, zostało wyprodukowane z coca-coli zmieszanej z przegotowaną wodą. W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* Szymek, esbek p.o. dyplomaty, mówił: „Przecież na zdjęciu i tak nie widać” i miał rację, bo na kinowej sali widz i tak nie czuł aromatu szkockiego trunku.

Hochwander, omamiony mirażem dolarów od „cioci z Londynu”, zatrudnia Ochódzkiego na planie *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta* i nadaje ogłoszenie prasowe o poszukiwaniu „sobowtóra dla dublera”. Z przyczyn technicznych druk numeru gazety wyłącznie na potrzeby filmu był niemożliwy. Rekwizytor nie dysponował sprzętem poligraficznym. Zlecenie dla drukarni oznaczałoby wysokie wydatki. Poza tym, jak każde słowo drukowane w PRL, tekst musiałby trafić do zatwierdzenia przez cenzorów GUKPPiW. Reżyser znalazł rozwiązanie

problemu. W czwartek 27 grudnia 1979 roku na łamach „Życia Warszawy” (303/1979) w rubryce „ogłoszenia” na stronie 10 ukazał się niecodzienny anons ze zdjęciem Stanisława Tyma:

> KOGOŚ BARDZO PODOBNEGO (najchętniej sobowtóra)
> POSZUKUJE
> KIEROWNICTWO PRODUKCJI FILMU
> WARSZAWA, ul. Chełmska 21.
> Zgłoszenia w dniach 3, 4, 5 stycznia 80 r. w godz. 10 do 14. Film *Miś*, pokój 506.

Dwie słomiane kukły służące do transportu przemycanego spirytusu wykonano na zlecenie w Cepelii. Ozdobione je czołgowym hełmofonem z napisem „Rudy” oraz krakowską czapką. Jan Bareja pamięta, że po zakończeniu zdjęć jeden z nich stał w domu na Fitelberga. Wyschnięta słoma kruszyła się, miś oklapł całkowicie i trafił na śmietnik. Według Stanisława Tyma w filmie użyto pięciu kukieł różnej wielkości. Monstrum wielkości człowieka zawisło na linie zaczepionej do kadłuba śmigłowca Mi-6, który na co dzień unosił maszty antenowe oraz inne konstrukcje montowane na dużych wysokościach. Trzeci dokonał żywota w lodowatej wodzie glinianki w pobliżu ulicy Połczyńskiej na Woli. Tam nagrywano finałową scenę, w której węglarz Tłoczyński (Stefan Śródka) tłumaczy, dlaczego dziecko nie powinno nosić imienia „Tradycja”. W pierwszej wersji jego monolog brzmiał tak:

> — Widzisz, synku, tradycja to jest ważna sprawa. To jest dzielenie się jajkiem, choinka, opłatek, pasterka, bractwo kurkowe, strój górala, i to jest tradycja. To coś, co jest i jest od dawna. Tradycja to rzecz piękna, bo stara, od ojców i dziadów. A ona jest piękna i młodziutka. I będzie się nazywała Marysia.

Słowa Tłoczyńskiego mogły na tle innych dialogów sprawiać wrażenie zbyt patetycznych. Prosty węglarz wyjaśnia to, czego nie rozumieją

telewizyjni spikerzy, partyjni działacze, prezes Ochódzki i inni. Podczas kolaudacji filmu Krzysztof Kieślowski powiedział:

> Rzeczywiście zupełnie nagle zakończenie filmu jest bardzo poważne i to jest bardzo niedobre.

Była to jedyna krytyczna uwaga reżysera *Dekalogu*.
Siedem lat po premierze Maciej Pawlicki („Film” 15/1988) pisał:

> Bohater opowieści, wszechwładny prezes klubu sportowego, to człowiek — symbol, człowiek zjawisko najbardziej typowe z typowych, znak swego czasu. Nie był przecież *Miś* tylko filmem o demoralizacji sportowych działaczy. Tytułowy miś, gigantyczna, kilkudziesięciometrowa słomiana kukła nad wszystkim górująca, symbolizować miał zapewne… tu wstawić należy, co też komu najbardziej w życiu przeszkadza — głupota, niekompetencja, pozorność, zakłamanie, lista jest długa. Miś był pusty, martwy, ale ogromny, przytłaczający, więc hołubiony lub tolerowany. Miś to nie współczesny chochoł, nie demon aktywny, ale truchło. W zaskakującej finałowej scenie wrzuca Bareja kukłę w błoto, obok ktoś śpiewa kolędę, życie płynie, jak płynąć powinno. Koszmarny miś był więc tylko niechcianym, nikomu niepotrzebnym, sztucznie hodowanym śmieciem. Nagły podniosły ton w zakończeniu filmu, zastąpienie zjadliwego sarkazmu poetyckim optymizmem to chyba znak, iż tak naprawdę w głębi ducha wierzył Bareja, że nawet najbardziej rozpanoszony śmieć kiedyś znajdzie się na śmietniku.

Do dziś zakończenie filmu wzbudza silne emocje i kontrowersje nawet wśród fanów *Misia*. Stanisław Bareja chciał, by jego komedie prowokowały widza do refleksji i myślenia, pozostawiając mu pełną swobodę interpretacji. Każdy tłumaczy je według własnej wyobraźni i oczekiwań. To przysłowiowa „minuta prawdy” w załganym do granic możliwości świecie Ochódzkiego i jemu podobnych. To film bez happy endu. Operacja przechwycenia gotówki w Londynie powiodła się. Kukła zgnije i zostanie spisana na straty. Prezes zainkasuje 20 procent wartości niepotrzebnej

nikomu słomianej inwestycji. Reszta bohaterów to tłum przegranych i oszukanych. Epilog z kolędą śpiewaną przez Ewę Bem tchnie optymizmem. Choć reżyser nie miał daru jasnowidzenia, niektórzy w upadku monstrualnej kukły do glinianki upatrują alegorię końca epoki gierkowskiej, a w szerszym wymiarze — końca komunizmu. Mur berliński runął jesienią 1989 — dokładnie dziesięć lat po rozpoczęciu zdjęć.

Krytycy zarzucali Barei, że fabuła *Misia* jest oderwana od rzeczywistości. Scenarzyści opisali jednak wiele autentycznych wydarzeń i epizodów. Nieprawdopodobne było skondensowanie ich w jednym miejscu i czasie.

> Staś D. [Dygat] powiedział, że u nas sportem rządzi policja, która decyduje, kto ma wyjechać za granicę i zarabiać na przemycie, a kto nie. Ostatnio za przemyt spirytusu do Szwecji zdyskwalifikowano trzech zawodników…

— zapisał Stefan Kisielewski w *Dziennikach* pod datą 16 września 1970 roku.

Z właściwą sobie celnością ujął istotę procederu. Bareja nie musiał zresztą sięgać do *Dzienników*, by znać temat z opowiadań znajomych. Według Kisielewskiego w szwedzką aferę miał być zamieszany zięć marszałka Spychalskiego, znany sportowiec Władysław K. Sprawę szybko zatuszowano. W PRL związki bezpieki ze środowiskiem sportowym były tajemnicą poliszynela. Nie chodzi tu o werbunek TW wśród sportowców, lecz o tzw. „powiązania biznesowe”. Największe kluby sportowe były strefą wpływów MSW oraz wojska. Prezesi klubów sportowych oraz działacze wykorzystywali swe przywileje. Niedostępna dla zwykłych obywateli możliwość wyjazdu za granicę stwarzała możliwości przemytu różnych dóbr. Opiekunowie „z resortu” przymykali oko na wykroczenia celne i dewizowe. Nie bezinteresownie, rzecz jasna. Transakcje reprezentacji

koszykarzy po meczu w Pradze opisał Leopold Tyrmand w powieści *Zły* już w 1954 roku. W *Mężu swojej żony* słyszymy handlowe porady sportowców:

> Ciapuła: Edynburg, bardzo ładne miasto! Przywiozłem sobie pierwszorzędny materiał na ubranie i płaszcz. Niech pan weźmie dużo spirytusu. Za spirytus najlepiej płacą. A jak pan będzie jechał przez Pragę, to radzę zakupić kraby w puszkach. To idzie jak woda!
> Mamczyk: W Brukseli. A czy w Edynburgu, to nie jestem pewien. Ale jak się jedzie na zachód, do Wiednia, Paryża, to najlepiej wziąć dobry aparat fotograficzny. (…) Po pewnym czasie człowiek już doskonale wie, gdzie co można zawieźć i co można przywieźć.

Wspominani przez Kisielewskiego kulomioci przemycali przemysłowe ilości spirytusu do Skandynawii. Jak uważają wtajemniczeni, wpadały tylko „płotki” — zawodnicy, którzy chcieli dorobić nieco do wyjazdowych diet lub ci, którzy zlekceważyli odwieczne prawo haraczu i nie opłacili się zwierzchnikom. Wówczas wybuchała afera, niezbyt zresztą nagłośniana w mediach. Działacze wylewali krokodyle łzy nad kondycją moralną sportowców. Winni nie ponosili konsekwencji. Zwykle kończyło się naganą lub zakazem wyjazdów do momentu, aż sprawa „przycichnie”. Mechanizm funkcjonował przez cały PRL. Wypełnione butelkami ze spirytusem misie przemycane autokarem KS „Tęcza” do „stolicy kraju kapitalistycznego” nie powstały w wyobraźni duetu Bareja — Tym. Zarzucano im przerysowanie rzeczywistości w scenach, jak ta w barze mlecznym „Apis”, gdzie sztućce przymocowano do stolików łańcuchami. Każdy, kto pamięta uliczne saturatory z wodą sodową zwaną „gruźliczanką”, widział szklanki na łańcuszkach. W barach i restauracjach pośledniejszego gatunku sztućce nacinano, by uchronić je przed zniknięciem w kieszeniach klientów. Emerytowana kelnerka z warszawskiej kawiarni „Słoneczna” wspomina, że kierownik wezwał ekipę, która przytwierdziła stoliki do podłogi, by

przesiadujący tu studenci pobliskiej Akademii Medycznej nie zestawiali ich ze sobą. Także awanturujący się klienci, oczywiście bez krawata, nie mogli już użyć stolika jako oręża podczas walk z personelem.

Pomysły wykorzystane w scenariuszu *Misia* oraz innych filmów Bareja czerpał wprost z życia swojego, bliskich oraz znajomych i przyjaciół. Inspiracją był aktualny numer gazety, zdarzenie widziane na ulicy lub zasłyszane od znajomych. Obserwator Bareja widział i rejestrował to, co uchodziło uwadze innych. Słowa milicjanta z drogówki, przemówienie partyjnego działacza czy uliczna scena inspirowały go bardziej niż najnowsze produkcje z Hollywood oglądane na zamkniętych pokazach dla filmowców w sali projekcyjnej Urzędu Kinematografii.

„Nasza rzeczywistość nie jest przecież taka wspaniała, jak to wynika z dziennika telewizyjnego czy komunikatów PAP” — mówił reżyser w jednym wywiadów. Scena poszukiwania sobowtóra dla dublera do złudzenia przypomina finał imprezy, który odbył się 9 lutego 1977 roku w Teatrze Ziemi Mazowieckiej. Kilka miesięcy wcześniej „Express Wieczorny” ogłosił konkurs „Warszawskie bliźniaki”, do którego zgłosiło się kilkaset osób wraz rodzeństwem. Prototypem cioci z Londynu była krewna pewnego literata, znajomego Barei. Gdy skończyły się pieniądze z honorariów (a kończyły się szybko, bo człowiek ów prowadził żywot imprezowy), arystokratka żyjąca w Londynie powiadomiona o „katastrofalnej sytuacji” przesyłała drogocenny drobiazg z rodowej kolekcji. Czasem był to pierścień pamiętający epokę Napoleona. Innym razem — barokowa miniatura. Po spieniężeniu przysłanych z Londynu dzieł sztuki w Desie maraton hucznych imprez, słynnych w całej Warszawie, rozpoczynał się od nowa.

Bareja dworował sobie z bałaganu panującego na prawdziwych planach filmowych. Jeśli spojrzymy na statystów *Ostatniej paróweczki hrabiego*

Barry Kenta, zauważymy nieopisany chaos w doborze rekwizytów i strojów z różnych epok. Kostiumolog Milena Celińska odziała chłopów z nagonki w sukmany pańszczyźnianych z XVIII wieku. Inni paradują w mundurach „sanacyjnych" oficerów Wojska Polskiego. Nawet dziedzic Wawrzyniec Pruski nie nosi pruskiego munduru, lecz zdumiewającą hybrydę uniformu hitlerowskiej Waffen-SS z czerwonymi wyłogami piechoty z początku XX wieku. Zawieszone na ścianach studia filmowego plakaty *Nie ma dublera dla sapera („wesoła komedia frontowa")* czy *Katiusza kaprala Janusza* sugerowały, że reżyser Zagajny jest twórcą „silnie zaangażowanym". Tak jak Poręba, Passendorfer czy Petelski.

Cenzura zakwestionowała ponad 30 scen.

- Usunąć scenę nauki tekstu rozmowy z kierowcami przez milicjanta /J. Kociniaka/
- Zmienić zdanie z przemówienia prezesa o kapitalizmie do zawodniczek
- Usunąć układanie i wykonanie piosenki o Trasie Łazienkowskiej /Propozycja autorów: zmienić słowa piosenki/
- Usunąć kupowanie mięsa w kiosku /To spowoduje konieczność sprowadzenia aktorki z Anglii na postsynchrony/
- Usunąć dialog w toalecie na komisariacie między milicjantem a prezesem
- Usunąć scenę w barze mlecznym /Propozycja: usunąć ujęcia ze sztućcami na łańcuszkach/
- Usunąć scenę w melinie pijackiej
- Usunąć scenę zatrzymania węglarzy z choinkami przez milicjanta
- Usunąć wiec filmowców
- Usunąć czytanie notatki o świeckiej tradycji
- Usunąć całe przedstawienie w teatrze /Propozycja: zmienić tekst piosenki/
- Rozmowę o tradycji w łóżku i na wozie usunąć
- Usunąć tekst „A jak w waszym życiu osobistym?"
- Usunąć scenę wręczania paszportu
- Usunąć występy estradowe tramwajarzy ze względu na treść transparentu w tle

• Usunąć początek dziennika TV o tradycji
• Usunąć tekst wozaka o tradycji
• Zmienić tekst przekupki: „Na Centralnym łapią”
• Zmienić nazwisko „Filipski”
• Usunąć biało-czerwoną szarfę z Pruskiego
• Wyciąć z pasażu widoczny w tle pomnik żołnierzy radzieckich
• Zmienić zdanie: „Film jest najważniejszą ze sztuk”
• Zmienić nazwisko „Porębal”
• Usunąć zdanie: „Klimat był zawsze przeciw nam”
• Usunąć zdanie: „To jest miś na skalę naszych możliwości” /a nie potrzeb/
• Usunąć zdanie: „Słuszną linię ma nasza władza” /Propozycja: zmienić tekst na inny komentujący wagę noworodka/
• Zmienić tekst: „Trzydzieste plenum spółdzielni zenum” na inne porzekadło
• Usunąć ze sklepu w Anglii zbliżenie polskiej szynki
• Kamyk z Jeleniej Góry bez aluzji do papieża
• Zmienić tytuł filmu: „Ostatnia paróweczka hrabiego Barry Kenta” /Propozycja: „Ostatnia baryłeczka…”/
• Przekręcić sceny w kierownictwie produkcji ze względu na treść plakatów filmowych wiszących na ścianach /Propozycja: tak przemontować w/w sceny, aby kwestionowane plakaty nie były czytelne/

Jak wyglądałby *Miś* po kastracji? Bez „Ja tu mięso mam, żeby te plusy nie przysłoniły wam minusów”, „Zdzisław Dyrman, zasadniczo” i bez recitalu Wesołego Romka? Reżyser oceniał długość wszystkich zakwestionowanych scen na 700 metrów, czyli niemal jedną czwartą filmu.

Na drugą połowę lipca reżyser zaplanował rodzinny wyjazd do Grecji. Z Warszawy wyruszyli około południa. Była środa, 16 lipca 1980 roku. Po drodze spadł deszcz. W Słomnikach jadący z naprzeciwka san H 100 wpada w poślizg, kręcąc piruety na mokrej jezdni. Autobus uderza w lewy bok mercedesa 230S, spycha go na pobocze i ląduje na łące kilka metrów poniżej drogi. Jeden z pasażerów ma złamaną najgrubszą w ludzkim organizmie kość udową. Obrażenia odniosła żona reżysera, kierowca

autobusu oraz jego pasażerowie. Janek ma wbity w kolano haczykowaty kawałek szkła, jego ojciec — potężnego sińca na boku. Obok samochodu leżą rozsypane bagaże i szkło rozbitych szyb. Śmierć otarła się o grubość lakieru. Jedenaście lat wcześniej, w identycznych okolicznościach, na feralnym zakręcie między Koronowem a Buszewem zginął przyjaciel i ulubiony aktor Bogumił Kobiela. Zmasakrowany samochód o numerze rejestracyjnym 53–53 WG powraca do Warszawy na własnych kołach. Z wypadku zachowała się pamiątka. To ozdobny pierścień z reflektora autobusu, który w momencie zderzenia wpadł do wnętrza auta. Dwa tygodnie później reżyser wraz z żoną i synem dotarł na wakacje w ciasnym wnętrzu „malucha”. Od urlopu znacznie bardziej interesujący był powrót *via* Wiedeń z powielaczem offsetowym na dachu samochodu — o czym jeszcze powiemy w jednym z późniejszych rozdziałów. Urządzenie przeznaczone było dla Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA. Przez granicę z Polską fiata prowadziła żona reżysera.

Sierpień ’80 był ekstremalnie gorący. Strajkowało Wybrzeże, wkrótce już cały kraj. Zbliżał się czas kolaudacji. Dwudziestego siódmego września podczas kolaudacji wiceminister Juniewicz zgłosił kilkanaście scen do usunięcia lub przemontowania. Największe obiekcje wzbudziła dekoracja dziedzica Pruskiego biało-czerwoną szarfą i parodia Festiwalu Pieśni Żołnierskiej w Kołobrzegu.

> Nie mogę się pogodzić z takim rozwiązaniem nawet w komediowym filmie, bo wiemy, czym dla nas jest pruski mundur, a czym biało-czerwona szarfa. Dlatego prosiłbym o usunięcie tej sceny (…). Druga sprawa z tego samego katalogu — to sprawa piosenki wykonanej na quasi-kołobrzeskim festiwalu. To nie jest też miejsce do śmiechu, chociażby dlatego, że właśnie w Kołobrzegu padło wiele tysięcy żołnierzy i dlatego prosiłbym o usunięcie tych słów.

Obiekcje Juniewicza wzbudził także monolog węglarza o tradycji w zakończeniu.

> Na pewno nie wypowiadam się przeciw tradycji, ale widzę szkodliwość w przeciwstawianiu tradycji szarej rzeczywistości (…) Chodzi mi tutaj o monolog wygłaszany przez Śródkę, bo ta scena wymaga albo usunięcia, albo przeredagowania tekstu, bo w takim ujęciu nie może być zaprezentowana.

Stanisław Tym:

> Jeżeli chodzi o faceta w pruskim mundurze z żelaznym krzyżem na piersi, to na pewno nie mamy zamiaru szargać polskości, ale oni się spieszą, chcą osiągnąć jak najszybciej efekty i dlatego ta pani kostiumolog mówi, że jeżeli nie chcecie pruskiego żelaznego krzyża, to może być biało-czerwona szarfa. To jest robione zupełnie bezmyślnie (…) pod kątem cynicznego wykorzystywania symboli, które ułatwiają drogę działania. (…) Myślę, że nie powinniśmy jednak mylić tradycji z obyczajowością, bo wielu cwaniaków, którzy chcą robić pieniądze, właśnie szafuje takimi słowami. (…) Jest też rzeczą zrozumiałą, że nikt nie ma zamiaru kpić z tych, którzy zginęli w czasie II wojny światowej, bo wiemy, czym były te straty dla naszego narodu.

Reżyser odpierał zarzuty szefa NZK:

> Każde wycięcie jednak może zaszkodzić zawartości filmu.

Od czasu kolaudacji *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* sytuacja reżysera była zdecydowanie korzystniejsza. Zmieniła się atmosfera samej kolaudacji. Janusz Morgenstern odczytał list od nieobecnego Andrzeja Wajdy z wyrazami poparcia dla *Misia*:

> *Miś* jest filmem, który ma pewne słabości, ale wiemy, jak bardzo potrzebne są filmy komediowe, jak niewiele komedii udało się nam stworzyć i dlatego mimo uwag Komisji Kolaudacyjnej sądzę, że *Miś* powinien jak najszybciej ukazać się na ekranach, bo jest to gatunek potrzebny, może wzbudzić śmiech

> widowni, a o to nam też powinno chodzić, a kolega Bareja jest jedynym komediopisarzem w naszej kinematografii i dlatego jego film nie powinien być kwestionowany, bo widziałem ten film, który mnie całkowicie satysfakcjonuje.

Reżyser *Człowieka z żelaza* wspominał w 2009 roku:

> Wspieraliśmy się wtedy wzajemnie, całe środowisko filmowe, z wyjątkiem partyjnych towarzyszy, i to nie wszystkich. Życie przedstawione w komediach Barei było prawdziwe, a ponieważ tamta rzeczywistość była politycznie, gospodarczo i społecznie absurdalna, tylko tak można ją było skutecznie ośmieszyć.

Bareja mówił:

> Ponieważ kolaudacja przebiegała w sposób, do którego nie jestem przyzwyczajony, nie byłem na taki odbiór przygotowany, więc nie wiem, co mam mówić.

O komedii wypowiedział się pozytywnie Janusz Kijowski, reżyser *Indeksu* zablokowanego przez cenzurę. Poza uwagami dotyczącymi zakończenia wysoką ocenę wystawił także Krzysztof Kieślowski. Zaskakujące było ciepłe przyjęcie komedii przez agresywnych zwykle dziennikarzy.

Od kolaudacji nie minęły dwa tygodnie, gdy 8 października 1980 roku premier Edward Babiuch, bliski współpracownik Gierka, został usunięty z KC PZPR. Wraz nim w historyczny niebyt odszedł minister kultury i sztuki Zygmunt Najdowski oraz wiceminister Juniewicz, kierownik Naczelnego Zarządu Kinematografii. Jego następca, Józef Tejchma, miał poważniejsze problemy niż szarfa na piersi dziedzica Wawrzyńca Pruskiego. Kilkanaście dni później odbył się Nadzwyczajny Walny Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

W zjazdowej deklaracji czytamy:

> Z nadzieją witamy głębokie przemiany polityczne i społeczne w naszym kraju, widząc w nich szansę Polski i szansę socjalizmu w Polsce. Wyrażamy nasz szacunek i uznanie dla tych oddziałów klasy robotniczej, których czyn w historycznych dniach lipca i sierpnia 1980 r. pchnął Polskę na drogę odrodzenia.

Władza nie mogła pozwolić sobie już na restrykcyjne traktowanie filmowców. Planowano liberalizację przepisów kolaudacyjnych, ograniczając rolę cenzury. Przez kolejny rok rozważano projekty zmian w kinematografii. Rozpoczął się kilkunastomiesięczny „karnawał wolności". Solidarność stała się legalną siłą, skupiającą 8 milionów Polaków. Już 17 sierpnia, ogłaszając słynne 21 postulatów, Międzyzakładowy Komitet Strajkowy domagał się „prawa do wolności słowa", czyli zniesienia cenzury. GUKPPiW nie uległ likwidacji, lecz cenzorzy spuścili z tonu, przymykając oko na sceny, które jeszcze kilka tygodni wcześniej wycięto by bez pardonu. Ze sceny 96 usunięto ujęcie, w którym milicjant zatrzymuje samochód, by zapłacić węglarzom za drugą choinkę. W scenopisie nie ma słowa o wręczaniu pieniędzy z mandatu, ale widz mógł się domyślać korupcyjnego jej zakończenia. Zamiast niej widzimy syrenę z choinką na dachu, której kierowca na widok funkcjonariusza zawraca przez pas zieleni i ucieka. Szarfa, festiwal i dyskusje o tradycji pozostały bez zmian.

Nagłe i rewolucyjne zmiany społeczno-polityczne jesieni 1980 były jedyną szansą, by *Miś* trafił na ekrany kin. W tym czasie rozpoczęto kampanię nagłaśniającą prawdziwe oraz fikcyjne nadużycia gierkowskiego establishmentu. Sprawy Szczepańskiego, Tyrańskiego oraz tysiące lokalnych afer łączyły się z fantastycznymi plotkami o żonie I sekretarza

PZPR latającej rządowym samolotem do najlepszego paryskiego fryzjera i kąpiącej się w kryształowej wannie. Po sierpniu 1980 roku ludzie oczekiwali sprawiedliwości i ukarania partyjnych aferzystów. Nowa ekipa rządząca pilnie potrzebowała kozła ofiarnego. Media, tak aktywne dotąd w euforycznej propagandzie sukcesu, zmieniły front, nagłośniając tysiące nadużyć poprzedniej ekipy. Dla wielu dziennikarzy była to ekspiacja za dyspozycyjność „w minionym okresie". Sekretarz PZPR w X wybudował sobie segment z materiałów pochodzących z budowy szpitala. Dyrektor Y naraził swoją niegospodarnością zakład w X na milionowe straty. Gierkowski sen o komunistycznym (k)raju finansowanym przez kapitalistyczne banki okazał się fikcją. Zmarnowano miliardy dolarów, ale co gorsze pracę i wysiłek zwykłych milionów ludzi, co Bareja sygnalizował już w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. W lutym 1981 Bareja wyznał w wywiadzie pod wiele mówiącym tytułem *Chłopiec do bicia* („Film", 22 lutego 1981):

> Film powstał rok temu, a w tym czasie nastąpiły zmiany, o jakich nam się nie śniło. Wiele spraw potraktowanych aluzyjnie przestało być tabu. W obecnej sytuacji krytycyzm *Misia* może okazać się niewystarczający.

W tym samym tekście czytamy o planach reżysera:

> W lutym skończę pierwszą wersję noweli, pokaże ją kilku osobom, których opinię cenię. Po przemyśleniu ich uwag powstanie druga wersja noweli, którą być może złożę do zatwierdzenia w zespole. Na podstawie zaakceptowanej noweli przystąpię do pisania scenariusza. Jak widać to długa i żmudna droga. Jeśli wszystko dobrze pójdzie (przede wszystkim z zatwierdzeniem), to być może jeszcze w tym roku rozpocznę zdjęcia.

Na początku 1981 roku reżyser przygotował scenariusz komedii kryminalnej *Złoto z nieba*.

O zdjęciach do nowego filmu Bareja mówił w wywiadzie dla „Filmu” (8/1981):

> Ten etap pracy nad filmem, w porównaniu z licznymi trudnościami ze scenariuszem i gotowym filmem, jest fraszką. Choć brakuje kamer i taśmy, sprzęt jest wysłużony, transport nawala. Jednak te trudności można pokonać.

Operator Jan Laskowski przy *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* pracował na Arriflexie 35 mm rocznik 1943. Była to jedna z kilkunastu kamer znalezionych przypadkowo przez filmowców z I Armii Wojska Polskiego w ostatnich dniach wojny. Wycofujący się Niemcy ukryli w skrzyniach fabrycznie nowy sprzęt w chłopskiej zagrodzie koło Berlina. Polscy operatorzy prawie 40 lat użytkowali kamery zmontowane dla kompanii propagandowych Luftwaffe. Awarie antycznego już wówczas sprzętu był nagminne. Technicy dokonywali cudów, reanimując go na planie filmowym. Bywało, że Bareja otrzymywał tylko jedną trzecią taśmy przydzielanej innym na film podobnej długości. Na niedobór taśmy nie narzekali twórcy słuszni ideowo. Tego nie mógł powiedzieć wprost w prasowym wywiadzie. Sformułowanie „Trudności ze scenariuszem i gotowym filmem” to eufemizm określający ingerencje powyższej instytucji. Reżyser nie tracił nadziei:

> W najlepszym razie film będzie gotowy w połowie przyszłego roku, a premierę, jeśli nie będzie żadnych utrudnień, można przewidywać na jesień 1982 roku.

Od 4 maja 1981 roku *Miś* trafił do kin całego kraju. Promujący go plakat z zakneblowanym, misiopodobnym stworem projektował Andrzej Pągowski.

Film obejrzało 626 tysięcy widzów. Dla księgowych oznaczało to przychód 10,3 miliona złotych. Komedia zajęła piąte miejsce w rankingu polskich filmów wyświetlanych w 1981 roku. Na szczycie znalazł się

Człowiek z żelaza (ponad 5 milionów widzów). Na drugim miejscu uplasował się dokumentalny *Robotnicy ’ 80* Chodakowskiego i Zajączkowskiego. Frekwencja wszystkich filmów obliczana przez rok od daty oficjalnej premiery byłaby wyższa, gdyby nie fakt, że w dniu 13 grudnia 1981 kina na terenie całej Polski zamknięto na długie tygodnie. Jeden z filmowców przyznaje: „Nawet gdyby kręcił filmy lepsze od Felliniego, to i tak wielu »kolegów« utopiłoby go w łyżce wody”. W burzliwym 1981 roku przez chwilę można było powiedzieć więcej prawdy niż przez ostatnie 36 lat. Byli tacy, którzy na celne obserwacje zawarte w *Misiu* reagowali nerwowym szczękościskiem. Zaskoczyła ich jakość komedii zrealizowanej przez człowieka, który przez lata dryfował w płytkiej zatoce odgrzewanej farsy. Prawda powala ciasne umysły. Rozpoczął się festiwal oszczerstw. Warto przyjrzeć się anatomii kłamstwa. Kłamstwa, które film obnażał i kompromitował.

Na łamach „Przyjaciółki” z 7 czerwca 1981 roku czytamy:

> (…) otrzymaliśmy zlepek gagów i skeczów dość nieudolnie trzymających się kupy i wyraźnie niedopracowanych reżysersko i scenariuszowo. Niektóre z nich są zresztą dowcipne i oryginalne, cóż jednak z tego, skoro wszystko razem przypomina raczej estradową składankę niźli filmową komedię z prawdziwego zdarzenia.
>
> Zdecydowanie najśmieszniejszy jest w tym filmie fakt, iż został on zrealizowany dokładnie rok temu i odesłany przez cenzurę na półki z powodów… politycznych (tak!).

Osoba podpisana fikcyjnymi inicjałami nie przebierała w środkach, posuwając się do pospolitego kłamstwa. Na skutek zmian politycznych latem 1980 roku *Miś* nie stał się „półkownikiem”. Mimo ostrej satyry, na ekrany kin trafił szybciej niż inne komedie tego reżysera. List-donos do „Przyjaciółki” był kłamliwym paszkwilem:

> (…) Na konferencji prasowej opowiadali, że rok temu, jak pokazali *Misia* w którymś z zakładów pracy, na widowni nagradzano go brawami, a śmiech rozlegał się gęsto i burzliwie. Teraz na pokazie śmiał się tylko jeden pan, a złośliwi mówili, że to kumpel reżysera.

W PRL żaden film fabularny nie mógł trafić na publiczny pokaz przed kolaudacją i akceptacją GUKPPiW. W czerwcu 1980 roku komedia nie była jeszcze nawet zmontowana!

Nieznany nam „życzliwy" manipulator, stosując liczbę mnogą, sugeruje, że opinia w „Przyjaciółce" to głos zbiorowości:

> Kiedyś cieszyła nas byle aluzyjka, nawet dość prymitywna. Teraz mamy wymagania znacznie większe — nie podobają się nam wulgaryzmy i uproszczenia w rysowaniu postaci, nie śmieszy nas też prymitywna karykatura. Sądzę, że *Miś* Tyma i Barei to film pogrzebanych szans. Trochę więcej samokrytycyzmu przy pisaniu scenariusza, bardziej profesjonalna i precyzyjna realizacja sprawiłyby, że — nie będąc na pewno wydarzeniem artystycznym — miałby on szansę stać się całkiem niezłą komedią.

„Bzdura. Nigdy nie było żadnego pokazu przed kolaudacją" — komentował w 2009 roku Stanisław Tym, czytając archiwalny przykład kłamstwa sprzed lat.

Uruchomiono „cyngli" wprawionych już w niszczeniu Barei. Brutalny atak przypuścił Zdzisław Beryt z „Gazety Zachodniej" (95/1981) w recenzji *Cenzura jest dobra na wszystko*:

> (…) to, co ostatecznie oglądać nam przychodzi na ekranie, jest po prostu zwykłą brednią nadzianą kilkoma znośnymi black-outami oraz miniskeczami. Ale czy z tego powodu zakalcowata chała przestaje być chałą? Widz odnosi wrażenie, że dwóch ludzi nie byłoby w stanie wymyśleć tylu głupstw.

Autor w niewybredny sposób uderza już nie tylko w film i reżysera, lecz

także w aktorów:

> Główną atrakcją jest dyżurna strip-teaserka PP „Film Polski” importowana z Wielkiej Brytanii Christine Paul, która funkcję tę przejęła po niezapomnianej dla wielu Halinie Golonko.

Puenta brzmi:

> Teraz już wiecie, dlaczego Stanisław Bareja opowiadał koszałki-opałki o brutalnych szykanach, jakim go poddano. Przecież gdyby nie cenzura — jasne, że pokazałby nam takie arcydzieło, że Pałac Kultury by zadrżał!

Zanim Zdzisław Beryt stał się redaktorem, pracował jako cenzor w Urzędzie Kontroli Pracy w Poznaniu. A działo się to wszystko w latach stalinowskich (1951–53)! Bo cenzura jest dobra na wszystko…

Miś był wyświetlany na VII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, 6–14 września 1981 roku. Bareja nie liczył na wyróżnienie, bo przewodniczącym jury był Kutz.

Trzy miesiące przed ogłoszeniem stanu wojennego w wywiadzie dla Trójki Bareja mówił o *Misiu* Jackowi Fedorowiczowi:

> To jest opowieść o człowieku, który nie mówi słowa prawdy. Zresztą słowa prawdy nie mówi ani razu jego partnerka, jego koledzy. Ale mistrzem kłamstwa jest on i dlatego wygrywa. Prawdę mówią tylko prostacy, którzy są tam przez nich wszystkich manipulowani i sterowani.

„Zaginięte” fragmenty *Misia*: czy tylko legenda?

Od kilku lat jest to przedmiotem dociekań wielu osób, filmoznawców i fanów komedii Stanisława Barei. Według co najmniej kilku niezależnych od siebie źródeł jesienią 1980 roku nieznana nam osoba (lub osoby) miała ukryć i przechować fragmenty *Misia* wycięte po kolaudacji i uwagach Juniewicza. Które? Tego nie wiemy. Bo przecież większość z zakwestionowanych przez niego scen (dziedzic Pruski, szarfa itd.) pozostały nienaruszone!

Czy był to milicjant płacący Paluchowi za choinki pieniędzmi z mandatu, scena z dachem „malucha”, który odrywa się po kichnięciu kierowcy, lub scena ślubu Ochódzkiego z Ireną (Barbara Burska) ze szpalerem ze szpad? Filmoteka Narodowa — Instytut Audiowizualny FINA ma w swoich zbiorach (prawa autorskie: SF Zebra) kilka fotosów z dwóch ostatnich wymienionych scen. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku zmasakrowanego przez cenzurę *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. W archiwum zdjęć zachowały się pojedyncze fotosy z ujęć wyciętych przez cenzurę wiosną 1978 roku, gdy Bareja negocjował z dyrektorem Marciszem (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) warunkowe dopuszczenie filmu na ekrany kin.

Wojciech Jastrzębowski mówił w 2013 roku:

> Mówiło się, że te wycięte, czyli ocenzurowane fragmenty celuloidowej taśmy „szły na grzebienie”, podobno cięto je na paski i sprzedawano prywatnym wytwórcom jako odpady do przetworzenia. Niektórzy mówili, że skrawki niszczono komisyjnie, ale jak to w PRL: procedury — procedurami, a życie — życiem.

W przypadku *Misia* jest kilka poszlak, które mogą potwierdzać informację o tym, że wycięte fragmenty komedii ocalały. Jesienią 1980 roku, gdy taśma *Misia* leżała na montażowym stole, w Polsce rozgrywała się polityczno-społeczna rewolucja. Zaczynał się trwający do ogłoszenia stanu wojennego „karnawał Solidarności". Cenzorzy mieli znacznie większe problemy niż komedia: każdego dnia pojawiały się dziesiątki półlegalnych i nielegalnych druków o ostrej, antysystemowej wymowie. Po upadku ekipy Gierka na kilkanaście miesięcy system kontroli znacznie osłabł. Nastroje społeczne radykalizowały się. Zgodnie z zaleceniami „góry" z filmu usunięto część scen, lecz niewykluczone, że zamiast trafić do zniszczenia, fragmenty celuloidowej taśmy opuściły montażownie i ukryto je w nieznanym nam miejscu. To hipoteza. Brak „twardych" dowodów, ale też… trudno ją zanegować. Z pewnością nie zrobił tego reżyser, aktywnie działający w Solidarności, już od 1977 roku wspierający konspiracyjną Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA. Stanisław Bareja był człowiekiem wielkiej uczciwości i odwagi, lecz nie miał skłonności samobójczych! Ryzykował i tak wiele za inne działania konspiracyjne, a w razie rewizji SB znalezienie skrawków taśmy filmowej pogrzebałoby jakiekolwiek szanse *Misia*, groziłyby mu sankcje, proces itd. W przypadku śledztwa byłby pierwszym podejrzanym o ukrycie wyciętej taśmy, lecz nie był jedyną osobą, która miała do tych materiałów dostęp.

Ukrycie skrawków celuloidowej taśmy w burzliwą jesień 1980 roku nie wydaje się więc jedynie wytworem fantazji ani sensacyjną plotką. Pamiętajmy, że w schyłkowym PRL nastąpiło wiele filmowych „cudów". W 1984 lub '85 roku, mimo obecności donosicieli, etatowych pracowników SB i kontroli, z silnie strzeżonego gmachu Telewizji Polskiej wyniesiono taśmę wideo z odcinkiem serialu *Alternatywy 4* i wykonano wiele jej kopii, które trafiły do grupy co najmniej kilkuset osób w Warszawie, a może

i w całej Polsce. Skrawki taśmy są łatwiejsze do ukrycia niż magnetowidowa kaseta.

Pozostaje mieć nadzieję, że „zaginięte” taśmy, w przeciwieństwie do parówek Hochwandera, odnajdą się. Całkiem niedawno odnaleziono przecież *Drugie sumienie*, studencką etiudę Barei, uznawaną przez lata za bezpowrotnie utraconą.

PRL w przekroju

Osiedle Ursynów, a dokładnie — Imielin. Ulica Grzegorzewskiej 3, 02–778 Warszawa. Rok budowy 1981–82. Jeden z tysięcy podobnych bloków. Wielka płyta (docent Furman: „Ta płyta to wielka płyta!”) pochodzi z nieistniejącej już Fabryki Domów na Służewcu. Cztery piętra. Podczas rewitalizacji osiedla okoliczne bloki otrzymały ocieplenie i kolorowe elewacje. Remontowe zabiegi spółdzielni „SBM Imielin” ominęły jednak budynek numer 3. Nikt nie wie, dlaczego. Zewnętrzne ściany nadal pokrywają produkowane przemysłowo szare kamyki. Zdołano ocieplić tylko szczytowe ściany. Ze ścian przy balkonach odłażą całe płaty białego tynku. Może to działanie robotniczej klątwy, której tak panicznie bała się Miećka Aniołowa? Przed budynkiem trawnik. Ten sam, który ochoczo kopał Abraham Lincoln, doktorant z Harvardu. Obok betonowy murek. Tu stała tablica „Gospodarz domu wita gospodarzy świata”. Nabazgrane lakierem w sprayu „Anioł won” nie ma nic wspólnego z białym napisem wymalowanym przez zbuntowanych mieszkańców. Nieopodal hydrant, który uruchomiony ręką Franusia (Cezary Julski), mistrza sztuk hydraulicznych, wystrzelił strumieniem wody, niczym rzymska fontanna przy Piazza Navona. Piwnica, siedziba Klubu Lokatora, dziś mieści gabinet medyczny. Powyżej okno, z którego wypadł robot kolejkowy Ewa-1. W bloku przy Grzegorzewskiej 3 nakręcono najwyżej 10 procent materiału. Były to głównie sceny na zewnątrz budynku. Stała obecność ekipy filmowej przez kilka miesięcy utrudniałaby życie mieszkańcom. Lepsze warunki miała ekipa w telewizyjnym atelier L-2 przy ulicy Samochodowej. W jednej z hal zbudowano klatkę schodową budynku. Dokładnie jej fragment: półtora piętra schodów, czyli podesty na półpiętrach oraz

fragment korytarza z drzwiami do mieszkań. Od ursynowskiego oryginału odróżniała się czerwonymi poręczami schodów. Powstały także trzy „mieszkania” różniące się metrażem. W zależności od potrzeb był to luksusowy penthouse Winnickiego lub pozbawione mebli mieszkanie Balcerków.

Idea serialu narodziła się jesienią 1979 roku. Podczas towarzyskiego spotkania z okazji odbioru kluczy do nowego mieszkania Macieja Rybińskiego na Okęciu narodził się pomysł, by opisać życie mieszkańców typowego bloku na jednym z osiedli. Budynek miał stanowić mikrokosmos PRL, przekrój przez całe społeczeństwo. Od wyrokowca, przez przeciętnych Kowalskich: robotnika, lekarza, profesora opozycjonistę, aż do przypadkowo zadomowionego tam partyjnego dygnitarza. Scenariusz filmu powstawał w kilku etapach. Pierwsza wersja nosiła nazwę *Nasz dom*. Stworzyli ją Janusz Płoński i Janusz Rybiński. Obydwaj pracowali w „itd”. Ich powieść kryminalną *Góralskie tango* wydała Krajowa Agencja Wydawnicza. Książka o niewyjaśnionym wypadku kierowcy rajdowego stała się rekwizytem jako lektura prezesa spółdzielni mieszkaniowej.

Autorzy mieli już gotowy tekst, gdy powstała Solidarność i zmienił się gospodarz „Naszego domu”, czyli PRL. Wraz z Edwardem Gierkiem odszedł szef Radiokomitetu Maciej Szczepański alias „Krwawy Maciek”. Za jego panowania na Woronicza nie było możliwości zrealizowania serialu słabo spełniającego wymogi „propagandy sukcesu”. Jeszcze w 1979 roku telewizja zaproponowała Barei realizację serialu kryminalnego o losach milicjanta. Odmówił, ponieważ MO, „bijące serce partii”, coraz częściej podejmowało brutalne działania przeciw osobom związanym z opozycją. Po upadku Gierka podjął się pracy nad serialem opartym na scenariuszu *Naszego domu*. Podczas kilkunastu miesięcy „karnawału Solidarności” satyra ze społecznymi akcentami zyskała nagle na wartości. Telewizja

zainteresowała się projektem. Gdy sale kinowe całego kraju rozbrzmiewały salwami śmiechu podczas projekcji *Misia*, scenariusz trafił w ręce Stanisława Barei.

Równolegle z projektem serialu powstał scenariusz kinowej komedii kryminalnej *Złoto z nieba*. Gdy Bareja przedstawił tekst w Zespole Filmowym „Perspektywa", zarządzający nim Janusz Morgenstern był pełen entuzjazmu. W 2009 roku wspominał:

> Powiedziałem wówczas do Staszka:
> — Kręcimy!
> Niestety, nie było to takie proste. Po lekturze scenariusza cenzura miała uwagi. Namawiałem go, żeby złagodzić niektóre wypowiedzi bez ingerencji w fabułę. *Złoto z nieba* miało szanse na pełne powodzenie. Sprawa się przeciągała. Mijały miesiące, aż ogłoszono stan wojenny.

Jesienią 1981 roku na podstawie tekstu Rybińskiego i Płońskiego Bareja przygotował scenopis zatytułowany *Stanisław Anioł*, uzupełniając go o własne pomysły. Ogólna konstrukcja serialu nawiązywała do wcześniejszych komedii. „Łańcuszkowa" narracja. Ciąg zazębiających się wzajemnie zdarzeń. Dynamicznie piętrząca się akcja. Wiele wątków, które zbiegają się w kulminacyjnym momencie. Do tekstu wprowadził szereg zmian, dostosowując go do serialu TV. Zachowało się sześć części scenopisu i tyle odcinków planowano nakręcić. Były to:

1. Przydział
2. Przeprowadzka
3. Dwudziesty stopień zasilania
4. Wiosna
5. Wesele
6. Upadek.

W pierwotnym założeniu odcinki były krótsze (641 do 675 metrów), co

odpowiada ok. 22–25 minutom. Konstrukcja serialu uległa zmianom. Szóstka stała się dziewiątką.

Odcinki *Pierwsza noc*, *Profesjonaliści*, *Gołębie* i *Spisek* były kompilacją fragmentów scenariusza drugiego, trzeciego, czwartego i piątego odcinka pierwotnej wersji. Już na etapie produkcji pojawił się nieobecny w scenopisie *Stanisława Anioła* wątek Stowarzyszenia „Grunwald".

W scenopisie jest kilkanaście ujęć, których z różnych względów nie zobaczymy w serialu. Oto kilka z nich:

W scenopisie społeczna zbiórka pieniędzy dla ofiar najbliższej klęski żywiołowej, zwana przez Anioła „blokowym totkiem" (ukryte zdrobnienie od: „blok komunistyczny", „totalitarny"), występowała w postaci puszki-skarbonki dla „bezrobotnych" w RFN.

Z wnętrza tajemniczej skrzyni doktora Manca przerażeni mieszkańcy bloku słyszą apokaliptyczną sentencję:

> — Na każdego przyjdzie jego kolej.

Niektórzy podejrzewają, że wynalazca jest mordercą, a skrzynia kryje jedną z jego ofiar. Dojrzały politycznie Anioł wyczuwa tu krecią robotę obcych mocarstw:

> — Podejrzana sprawa. Bardzo podejrzana. W takiej skrzyni przywieźli amerykańskiego szpiega do jednego PGR-u. On wyśledził, ile tam zbierają z hektara i tak dalej. Wkręcił się do brygady, z ludźmi rozmawiał, ale poznali go po kufajce.
> Majewska: A ta w skrzyni była bez kufajki…
> Anioł: Cicho! A taki był przebiegły, że i po polsku umiał. Oni się wszystkim interesują, czy u nas w mieszkaniach ciepła woda jest i czy kaloryfery grzeją. A potem wrzeszczą o prawach człowieka. Musimy mieć oczy otwarte. Idę to sprawdzić.

Dominek, właściciel kilku mieszkań i amator listów śpiewaczki

Kolińskiej, postać drugoplanowa, jawi się nam w całkowicie nowym świetle. W jego luksusowej garsonierze odwiedza go Krystyna, żona byłego prominenta, który wpadł w niełaskę nowej władzy.

> Krystyna: Przysłał mi to z aresztu. Pisze, że mogę się do pana zwrócić z każdą sprawą. Wie pan, jestem winna mecenasowi… /płacze/
> Dominek: A tyle razy mu mówiłem. Nie słuchał. Po cholerę mu była willa w Konstancinie? Przecież to się rzuca w oczy. Jeszcze z basenem. Ale pal diabli willę. Jedną można mieć. To musiał jeszcze stawiać domek myśliwski w Bieszczadach? Bacówkę w Zakopanem? Dom w Sopotach? Wykwaterować tego leśniczego na Mazurach? No, niech pani sama powie.
> Krystyna: Nie musiał.
> Dominek: Towarzysz Edward powiedział: bogaćcie się! Ale nie mówił, żeby wzbogacać kelnerów, szulerów i dziwki… Ja dzisiaj mam dom taki jak ten naprzeciwko. A może nawet wyższy? Zaraz, no tak, rozpocząłem już stawiać piętnaste piętro. I nikt się mnie nie czepia, bo tego domu nie widać. Dwa piętra mam na Ursynowie, trzy na Żoliborzu i tak dalej. Należę do wszystkich spółdzielni. Legalnie, oficjalnie, wszystko zapłacone po cenach państwowych. I Maćkowi radziłem. Mnie aż do następnej odnowy będzie mieszkań przybywać.
> /kobieta ryczy w głos/
> Dominek: Nie ma co płakać. Poślę mu paczkę, smalec, cebulę, papierosy, choć nie powinienem, bo nie słuchał dobrych rad. A niech tam. A pieniędzy dać nie mogę. Dziś mam przeprowadzkę. Muszę wpłacić resztę wkładu w Nauczycielskiej i cały wkład w Energetyce.

Z wypowiedzi wynika, że chodzi tu o Macieja Szczepańskiego, byłego szefa Telewizji. To właśnie jemu Krzakoski w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* dziękował za zamknięcie dworca i organizację wystawy plakatu „Podróż koleją skraca czas”.

W 1981 roku „Krwawy Maciek” stanął przed sądem. Zarzucano mu przyjęcie łapówek w wysokości 1,5 miliona złotych oraz zabór mienia Radiokomitetu na sumę ok. 3,5 miliona złotych. Poza domem

w Katowicach posiadał ekskluzywną willę w Szczyrku oraz mieszkanie w Warszawie, w którym znalazły się duńskie meble zakupione na potrzeby telewizji. Jako zarządzający telewizyjnym imperium od krajowych i zagranicznych kontrahentów otrzymywał meble, dzieła sztuki oraz sprzęt myśliwski. Z budżetu przydzielonego na obsługę medialną pielgrzymki Jana Pawła II w Polsce „wygospodarował" 75 milionów złotych na budowę luksusowego jachtu „Pogoria", którym odbywał prywatne rejsy. Wielu do dziś wspomina go jako „wybitnego managera", przypisując mu rozwój technologiczny Telewizji. Jakkolwiek oceniać dziesięcioletnie rządy na Woronicza 17, nadużycia były faktem. Po długim procesie Maciej Szczepański został skazany na osiem lat pozbawienia wolności. Więzienne mury opuścił po odbyciu połowy kary.

Jak powstał trzeci, ostateczny tytułu dla serialu?

Stanisław Bareja powiedział Maciejowi Rybińskiemu, że niektóre kraje stoją na rozstaju dróg i mogą wybrać jedną z nich. Polska jest na skrzyżowaniu, gdzie są cztery alternatywy: lewo — prawo — góra — dół. Cztery alternatywy. Alternatywy Cztery.

Inaczej sens słowa — tytułu rozumieli niektórzy mieszkańcy bloku.

Syn Balcerka: Tatusiu, co to jest ta alternatywa?
Balcerek: Cicho bądź, gówniarzu. Za mały jesteś, żeby o takie rzeczy pytać. Lekcje na jutro odrobiłeś?
Balcerkowa: Tak nie można, trzeba dziecku wytłumaczyć.
Balcerek: Dorośnie, to mu dziewuchy wytłumaczą!

Dźwigowy Zygmunt Kotek nachyla się do sprzedawczyni w kiosku „Ruchu" i mówi konspiracyjnym szeptem:

— Aha, i poproszę dwie alternatywy!

Żona nachyla się do okienka i szepce mężowi:

— Weź cztery… albo pięć.

Były naczelnik Wydziału Kultury w Pułtusku. Jednoosobowa komórka SB. Ucho i oko partii. Dzieli i rządzi. Intryguje. Prowokuje. Wie, komu kłaniać się w pas, a komu pogrozić. Wielbiciel poety Sofronowa. Cytuje go bez przerwy, znajdując w nim natchnienie swej nowej misji. Piorunująca mieszanina chamstwa, kołtuństwa i niepohamowanego apetytu władzy. Oberdozorca Stanisław Anioł od początku był najważniejszym ogniwem łączącym poszczególne wątki serialu. Tajemnicą poliszynela był fakt współpracy wielu gospodarzy budynków z milicją i SB. Ich obowiązki wykraczały często poza utrzymanie czystości w budynku czy też wieszanie flag przed 1 maja i 22 lipca. Kto lepiej od nich znał zwyczaje lokatorów? Dozorca zwany potocznie „spółdzielnia-ucho”. Zjawisko typowe dla wszelkich totalitaryzmów. Zaufanymi partii byli dozorcy w III Rzeszy (*Hausmeister*) i ZSRR, którzy meldowali o wszystkim, co dzieje się w budynku. Podobnie działo się we wszystkich krajach komunistycznych. Stanisław Anioł to alegoria wszechobecnej kontroli społeczeństwa przez różne organa władzy. Prowincjonalny aktywista przeistacza się w dozorcę. Z pozoru to degradacja. Nowe stanowisko jest znakomitą trampoliną w dalszej karierze.

> Schodzimy w dół, żeby się odbić. A teraz bardzo potrzeba ludzi z dołu, prostych, ale rzetelnych, zdolnych do roboty i zdolnych walnąć pięścią w stół, kiedy trzeba!

Gdy Bareja pisał te słowa, do składu personalnego KC PZPR dołączył człowiek, który był żywą ilustracją słów dozorcy. Zbrojarz betoniarz Albin Siwak to ucieleśnienie kapitalistycznego mitu „od pucybuta do milionera”, który w peerelowskiej wersji brzmiał: „od robotnika do aparatczyka”.

Zanim znalazł się u szczytu partyjnych struktur, całe życie przepracował na budowach. Początkowo związany z antysemicką frakcją Moczara. W latach 70. awansowany na zastępcę członka Komitetu Centralnego. W 1981 roku mówiono o nim „czerwony beton” oraz „Stoi na stacji egzekutywa ciężka, poważna, jest także Siwak”. Od momentu powstania Solidarności stał się jej zagorzałym wrogiem. Choć poglądy miał „jedyne słuszne”, szybko wpadł w niełaskę u towarzyszy z PZPR. Jednym zarzucał nadmierny liberalizm w walce z opozycją. Innych oskarżał o nadużycia majątkowe. W 1986 roku wysłano go na placówkę dyplomatyczną do Libii. Dyplomacja była przechowalnią dla działaczy partyjnych, którzy skompromitowali się w kraju. Tak działo się aż do 1989 roku. Zamieszany w sprawę morderstwa ks. Jerzego Popiełuszki generał Zenon Płatek został zawieszony w obowiązkach służbowych i odwołany ze stanowiska. Wkrótce trafił do ambasady PRL w Pradze jako rezydent MSW. Zasada, którą opisał Bareja, była ponadczasowa. W serialu *Alternatywy 4* zużyty politycznie towarzysz Jan Winnicki wyjedzie na placówkę do Hondurasu.

Początkowo rolę megadozorcy Stanisława Anioła reżyser planował powierzyć Ludwikowi Pakowi, znanemu z *Misia* jako „Zdzisław Dyrman, zasadniczo!”. Wykonano już nawet zdjęcia próbne. Sposobem gry przypominał Jana Himilsbacha.

Niestety. Podobnie jak najsłynniejszy kamieniarz wśród aktorów, był talentem rozpuszczonym w alkoholu. Pak miał pobrać zaliczkę za zdjęcia próbne, a następnie zniknął bez śladu na kilka dni. Główna rola w serialu wymagała odpowiedzialności i punktualności. Bareja brał pod uwagę powierzenie jej Stanisławowi Tymowi, który opowiadał:

> Przeczytałem scenopis. W fabule tkwił duży potencjał. Dialogi Anioła wymagały jednak jeszcze licznych korekt. Obawiałem się, że nie wystarczy na to czasu i nie uda się doszlifować ich przed rozpoczęciem zdjęć.

Według Zofii Czerwińskiej Ludwik Pak trafił na plan serialu jako Józef Balcerek i był obecny na planie przez 1–2 dni na początku zdjęć, a więc jeszcze w grudniu 1981 roku, gdy realizowano je w rozpadającym się domku przy Chemicznej. Aktor wpadł w alkoholowy ciąg i nie pojawił się kolejnego dnia, gdy miał być nagrywane jego kwestie, więc Bareja zrezygnował z niego. Zdjęcia wznowiono wiosną 1982 roku. Według Czerwińskiej (relacja z 2015) reżyser rozwiązał problem Balcerka, gdy przypadkowo w telewizyjnej stołówce zobaczył jedzącego zupę Witolda Pyrkosza i natychmiast zaangażował go. Ten w roli „rodaka z Bródna" sprawdził się znakomicie.

Do roli Anioła Andrzej Swat i Violetta Buhl zaproponowali aktora, który nikomu nie kojarzył się z komediowymi kreacjami. Bareja znał go osobiście od czasów, gdy grali w *Eroice* u Andrzeja Munka. Dotąd nie było jednak okazji do współpracy. Roman Wilhelmi właśnie zdobył rozgłos znakomitą rolą Nikodema Dyzmy w serialu Rybkowskiego. Na planie *Alternatywy 4* miał niepowtarzalną okazję połączenia emploi ekranowego twardziela z wymogami komedii. Eksperyment powiódł się znakomicie. W ostatnim wywiadzie prasowym, już po telewizyjnej premierze serialu, reżyser wspominał:

> Roman Wilhelmi, którego reżyserzy obsadzają w rolach ponurych intelektualistów lub brutali, naprawdę się cieszył, że raz może zagrać coś zupełnie innego.

Aktor, nazywany zwany tyleż ironicznie, co z respektem polskim Marlonem Brando, doskonale wywiązał się z powierzonej mu roli. W monografii *Jeszcze będę wielki* Marcin Rychcik określił ją jako jedną z najlepszych kreacji Wilhelmiego. Stanisław Anioł był przeciwieństwem innego filmowego dozorcy, Ryszarda Popiołka, lubianego przez

mieszkańców kamienicy przy Złotej 25 z serialu *Dom* Jana Łomnickiego. Stanisław Bareja zagrał tam rolę reżysera.

W postać małżonki zahukanej przez domowo-blokowego tyrana wcieliła się Bożena Dykiel, która współpracę z Bareją rozpoczęła w *Brunecie wieczorową porą*. Bohaterowie serialu są dobrani do siebie na zasadzie kontrastów charakterologicznych. Tyranem w peniuarze jest histeryczna śpiewaczka Kolińska-Kubiak (Halina Kowalska), która całkowicie zdominuje mało rozgarniętego małżonka, z zawodu księgowego (Jerzy Turek). Nawiasem mówiąc, niektóre postacie serialu nie powstały wyłącznie w wyobraźni scenarzystów. Podobna do Kolińskiej artystka mieszkała w bloku na jednym z warszawskich osiedli. Próby wokalne i osiąganie wysokiego C zatruwały życie mieszkańców. Nie był to talent na miarę Marii Callas. Śpiewała ona miłe uchu Anioła słowa:

> Nad wszystkim czuwa gospodarz domu
> Nie da on krzywdy zrobić nikomu
> Zawsze pomoże o każdej porze
> O, mój Boże.

Autentyczną postacią był dźwigowy, podobny do Zygmunta Kotka. Parkował przed blokiem, by zjeść obiad. Nie wyłączał silnika („nie ma akumulatorów na bazie”), zapewniając sąsiadom „inhalacje” z dieslowskich spalin.

Każdy, kto w latach 80. mieszkał w blokowisku, zna przykłady cwaniakowatych budowlańców jak Heniek i Maniek („Jak się da, to się zrobi”), sąsiadów-donosicieli w typie docenta Furmana i przedsiębiorczych podnajemców mieszkań dla obcokrajowców, jak „inżynier” Dominek. Domokrążca, oferujący sztaby w drzwiach. Wszechmocny prezes spółdzielni mieszkaniowej. Emerytka, która zaopatruje blok w mięso bez kartek. Podobne postacie można było spotkać na co dzień. Niewielka, lecz

soczysta rola towarzysza Winnickiego przypadła Januszowi Gajosowi, którego reżyser wysoko oceniał już w połowie lat 60., zanim jeszcze przylgnęła doń etykietka Janka Kosa. „Scenariusz mi się podobał. W takiej sytuacji nie mogłem odmówić” — wspomina aktor, który już wówczas mógł dowolnie wybierać w propozycjach ról. Nikogo nie dziwiła obecność Wojciecha Pokory, Bronisława Pawlika, Jana Kobuszewskiego i Wiesława Gołasa, czyli starej gwardii Stanisława Barei. Reżyserowi udało się zaprosić Mieczysława Voita (profesor Dąb-Rozwadowski). Aktor dramatyczny Teatru Ateneum nie miał wielu okazji, by sprawdzić się w komedii. Ostatni raz był to epizod w *Kaloszach szczęścia* Bohdziewicza (1958). Gustaw Lutkiewicz, serialowy prezes spółdzielni mieszkaniowej, grywał w komediach sporadycznie, m.in. w *Awansie* Janusza Zaorskiego.

Po ośmiu latach nieobecności na ekranie pojawił się Jacek Fedorowicz. Podobnie jak reżyser, brał aktywny udział w działalności konspiracyjnej podziemnej Solidarności. W serialu odkryje on, że w drodze na nowe osiedla straty ciepła wynoszą 150 procent.

Niektórzy przeszli dużą metamorfozę. Szykowna Wiesia alias Żaba, była żona Jana Winnickiego, to Ewa Milde. Któż rozpoznałby w niej skacowaną Zofię Dyrman (żonę Zdzisława), która w *Misiu* zachrypniętym od wódki głosem informuje Palucha:

— Stasiek, milicja do ciebie!

W trzecim odcinku serialu, chwiejący się na nogach pasażer wsiada do autobusu, którym nauczycielka Lewicka z pomocą uczniów przewozi meble. Siada przy stoliku i mówi z entuzjazmem:

— Wspaniale! Mamy nareszcie autobusy restauracyjne! Wiedziałem… wiedziałem, że do tego dojdzie.

Oburzoną nauczycielkę bierze za kelnerkę, komenderując:

— Cudownie, że jesteś. Daj mi setę, coś na ząb i lody dla małej!

Ów „pijak” zwraca uwagę nietypowym strojem, nie wygląda na zwykłego statystę. Nosi amerykańską kurtkę wojskową M65, ulubioną w kręgach artystów. To współautor scenariusza, Maciej Rybiński, felietonista zmarły w październiku 2009 roku. Po 13 grudnia był aresztowany za działalność opozycyjną. Władze pozbawiły go prawa wykonywania zawodu dziennikarza.

Hanna Kotkowska-Bareja wspomina:

> Maciek zdecydował się na wyjazd z kraju. Mąż zaproponował mu zagranie epizodu w autobusie. Tuż przed wyjazdem urządził huczną imprezę w pustym mieszkaniu. Sprzedał już wszystkie meble. Właśnie finalizował sprzedaż mieszkania.

We wrześniu 1982 roku Rybiński wyemigrował do RFN. Później na krótko osiadł w Londynie, a następnie powrócił do Niemiec, gdzie mieszkał przez kolejne kilkanaście lat.

Czarnoskóry doktorant Harvardu Abraham Lincoln to jedyna fabularna rola Ryszarda Raduszewskiego. Był reżyserem i scenarzystą filmów animowanych i kukiełkowych dla dzieci, związanym ze Studiem Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi. Reżyser wolny od uprzedzeń rasowych poszukiwał osoby doskonale znającej polskie realia. Wybór autentycznego czarnoskórego aktora, np. studenta, nie gwarantował biegłości językowej. Wymogiem była charakterystyczna intonacja, umiejętność zniekształcania polskiej mowy oraz wplatanie w nią „amerykańskiego” akcentu. Pokrycie Raduszewskiego ciemnym fluidem

potęgowało efekt komizmu, choć wybitnie utrudniało życie charakteryzatorce Krystynie Żurek.

Wnętrze atelier dogrzewały reflektory. Wysoka temperatura powodowała „spływanie” makijażu. Pozostaje wspomnieć o pierwszym w świecie robocie kolejkowym Ewa-1. Według słów doktora Manca miał być „dostępny kieszeni każdego Polaka, zastępować go w każdej kolejce, oszczędzając czas i zdrowie”. Rola pierwszego i jedynego peerelowskiego androida przypadła Wandzie Kozerze-Hyży, aktorce teatru pantomimy „Studio Kineo”. Efektowny upadek robotnika z butelką wódki z dachu tytułowego bloku połączony z lądowaniem na szybie wykonał kaskader Krzysztof Kotowski.

Tradycyjnie już na planie serialu pojawili się członkowie ekipy filmowej.

W kwietniu 1982 roku słońce grzało już mocno. Montażystka Hanna Kłoskowska zauważyła, że tekst scenopisu nie zgadza się z harmonogramem zdjęć. W pierwotnej wersji scenariusza nie było tego ujęcia. Bareja dopisał je tuż przed rozpoczęciem zdjęć, które planowano na zimę.

Krzysztof Gruber wyraził reżyserowi swoje wątpliwości: „Jest prawie 30 stopni, a my kręcimy jutro w Pułtusku sceny z futrem Aniołowej”.

Bareja odparł: „Eee, nie martwcie się. Coś wymyślimy. Nie zagrałby pan handlarza?”.

Mieczysława Anioł: Co pan? Futro w lecie?
Sprzedawca: Cuś taniej oddam!

Kostiumograf Renata Własow dostarczyła futro i czapkę, którą Gruber dorzucił Aniołowej.

Violetta Buhl wspominała (2009):

> Inny reżyser w takiej sytuacji sprowadza kilka wozów strażackich, które pokrywają plan pianą imitującą śnieg. Statystów ubiera się w kożuchy. Kilka godzin staje się kilkoma dniami. Rosną koszta, a ekipa traci czas na nieustanne duble, po czym uzyskuje słaby efekt. Bareja potrafił znaleźć rozwiązanie proste i skuteczne, wydobywając przy tym maksimum komizmu. Wielu zarzucało mu niechlujstwo warsztatowe i chodzenie na skróty. Po latach, w epoce prywatnych producentów filmowych, okazało się, że to on miał rację.

Mniejsze role przypadły jeszcze kilku innym osobom z ekipy. Sprawcą eksplozji kanistra z benzyną laryngologa Kołka i skrzynki wódki dla budowlańców był drugi reżyser Andrzej Swat.

Kilka miesięcy przed rozpoczęciem zdjęć do serialu *Alternatywy 4* dokumentalista Józef Gębski zrealizował komedię *Filip z konopi*. Perypetie mieszkańców bloku przy ulicy Gogola na warszawskim Wawrzyszewie trafiły na ekrany kin dopiero w styczniu 1983 roku. Bareja i Gębski pracowali niezależnie od siebie, choć w obydwu przypadkach wystąpili Bożena Dykiel, Wiesław Gołas i Jerzy Bończak.

Pierwszy klaps do serialu ekipa serialu *Alternatywy 4* usłyszała dokładnie 9 grudnia 1981 roku o 9 rano. Zdjęcia rozpoczęto od sceny 20, we wnętrzu rudery przy Chemicznej na Pradze, zamieszkałej przez rodzinę Balcerka (Witold Pyrkosz). W tym czasie w telewizyjnym atelier ekipa dowodzona przez scenografa Jacka Osadnika właśnie kończyła budowę „gabinetu prezesa spółdzielni mieszkaniowej”. Dwa dni później nakręcono tam scenę wizyty Cichockiego (Bronisław Pawlik) u prezesa spółdzielni mieszkaniowej. W sobotę 12 grudnia filmowano kolejne ujęcia w siedzibie spółdzielni. Przez trzy dni zużyto 162 metry taśmy filmowej.

Niedzielny poranek był mroźny i słoneczny. Trzynastego grudnia 1981 roku aktorzy oczekiwali właśnie przed bramą Telewizji od strony ulicy

Samochodowej. Początek zdjęć: godzina 9.00. Gmachy przy Woronicza miały strategiczne znaczenie. Jeszcze w nocy obsadzono je żołnierzami LWP. Uzbrojeni w AK-47, wyglądają na przejętych swoją „historyczną misją" obrony władzy przed własnym narodem. Na ulicach przejeżdżają ciężarówki i opancerzone SKOT-y. Widać też radiowozy MO. Całość stanowiła surrealistyczną dekorację dla filmu o wojnie w czasie pokoju. Wojciech Jastrzębowski w 2009 roku wspominał tamtą noc, podczas której nie zmrużył oka:

> Około dwunastej pod dom podjechały nieoznakowane samochody. Przyszli po brata. Jurek był delegatem Solidarności regionu Mazowsze na I zjazd związku. Wybrano go do Komisji Krajowej. Dobijają się do drzwi. Oficer SB, jak się okaże kulturalny. Jest z nim też pijany milicjant o manierach chama. Wokół jeszcze sześć czy siedem postaci. Budzę brata, który przez ubiera się i wychodzi przez ogród. Gęsty śnieg zasypuje ślady. Pertraktuję ponad czterdzieści minut, by dać mu czas na ucieczkę. Niecierpliwią się. Stawiam warunek: wpuszczę oficera tylko w towarzystwie mundurowego. Zdarzało się już, że „nieznani sprawcy" w cywilnych ubraniach pobili domowników i demolowali mieszkania ludzi związanych z opozycją. Oficer, któremu towarzyszy młody, przerażony milicjant, mówi mi: „Dobrze, że pan otworzył, bo już chcieli wyważyć drzwi".

Po aresztowaniu Zbigniewa Romaszewskiego w sierpniu 1982 roku Jerzy Jastrzębowski kierował podziemnym Radiem Solidarność. Tej nocy inni funkcjonariusze przeszukiwali dom operatora jeszcze dwa razy. Dwukrotnie padało pytanie: Gdzie obecnie przebywa Jerzy Michał Jastrzębowski?

Violetta Buhl:

> Poprzedniego dnia mieliśmy filmowy „bankiet". Już o drugiej w nocy ktoś z gości zadzwonił, że na ulicy widzi czołgi. Myślałam, że to żart. Gdy rano jechałam taksówką do Telewizji, minęliśmy dużą kolumnę wojskowych pojazdów koło akademika „Remont". Przed bramą TVP od ulicy samochodem

stali już aktorzy. Nikt jednak nie wchodził. Na portierni stali uzbrojeni żołnierze. Nerwowa atmosfera.

Barbara Rachwalska płacze, mówiąc, że nigdy polskie wojsko nie kierowało broni w cywilów. Ktoś ją uspokaja. Atmosfera staje się coraz bardziej nerwowa. Pojawia się Voit, Gołas, Pokora. Po chwili są już wszyscy „mieszkańcy bloku”. Na 13 grudnia zaplanowano scenę przydziału mieszkań u prezesa spółdzielni. Stawili się wszyscy.

Wojtek Jastrzębowski wsiada w samochód i jedzie do reżysera. On prosi wszystkich o spokój i rozejście się do domów. W moim kalendarzu zapisuję jedno słowo: WOJNA.

Jastrzębowski:

Dzwonię do furtki.

— Stan wojenny!

Bareja odpowiada spokojnie:

— Tak, słyszałem, mówili w „Wolnej Europie”…

Po chwili patrzę zdumiony: wychodzi ubrany w wojskowe spodnie i kurtkę. Na głowie czarny beret.

Na bramie Telewizji słyszę:

— Szeregowiec Bareja melduje swoje przybycie do pracy!

Mundur polowy z włoskiego demobilu nie zmylił czujnych wartowników.

Jastrzębowski:

Żołnierz nikogo nie wpuszcza. W końcu udaje się wejść do dyżurki z telefonem. Tam Bareja żąda, by połączyć go z dowódcą.

— To niemożliwe. Dowódcą jest generał Wojciech Jaruzelski.

— Jaki jest do niego numer?

Pilnujący Telewizji błysnął dowcipem, recytując:

— 13 12 81!

Po trzeciej cyfrze Bareja zrozumiał żart. Zdjęcia się nie odbyły.

Stan wojenny stał się ostatnią demonstracją siły systemu, który miał przetrwać jeszcze osiem lat. Gdy wyszli, powiedział do operatora:

— No, to teraz barany już wszystko przegrały!

W kraju zamarło życie kulturalne. Odwołano spektakle teatralne. Poza „Trybuną Ludu” i „Żołnierzem Wolności” zablokowano wydawanie prasy. W dzienniku telewizyjnym pojawili się spikerzy w mundurach wojskowych bez dystynkcji, nazywani „gajowymi”. Większość środowiska aktorskiego zbojkotowała występy w telewizji, odcinając się od tuby propagandowej WRON-u. Do akcji włączyli się także ci, którzy nie mieli dotąd żadnych związków z konspiracją. Stanisław Bareja, aktywnie działający w Solidarności Regionu Mazowsze, popierał ich. Rozumiał, że zaniechanie dalszych prac nad serialem nie będzie dobrym rozwiązaniem. Kapitulacja uderzy przede wszystkim w aktorów, a nie w wyszydzoną w serialu władzę. Od podziemnej Solidarności otrzymał „dyspensę” od bojkotu. Przed wigilią 1981 roku ludzie życzyli sobie „spokojnych” zamiast „wesołych” świąt. Reżyser czuł się coraz gorzej. Ostatnie tygodnie nie szczędziły mu silnych stresów. Zdążył jeszcze napisać tekst ulotki stylizowany na odezwę członków PZPR do władz wojskowych. Kolportował ją Tomasz Michalak z Niezależnej Oficyny Wydawniczej NOWA.

Serce odmówiło współpracy w pierwszych dniach stycznia 1982 roku.

Gdy zobaczyłam, że twarz Staszka przybrała bladozielony kolor, a on miał problem z wejściem po schodach, które pokonywał w kilku susach, wiedziałam, że dzieje się coś złego. Nie mogłam jednak wezwać karetki. Telefony nie działały

— wspomina żona reżysera.

Nikt nie policzył, ile osób nie doczekało pomocy medycznej przez

blokadę łączności telefonicznej. Dla obywateli PRL cisza w słuchawkach była bardziej dotkliwa od obecności czołgów na ulicach. Najbliższy czynny telefon był na posterunku wojskowym przy Racławickiej, oddalonym ponad kilometr od domu Barejów. Hanna Kotkowska-Bareja przedzierała się tam przez zaspy na nieodśnieżonych ulicach. Po ostrej wymianie zdań jeden z żołnierzy zadzwonił na pogotowie. Diagnoza: zawał serca. Reżyser po długich namowach żony i przyjaciół został przewieziony na oddział kardiologii szpitala w Aninie. Jednym z pacjentów był Jerzy Kozakiewicz, odtwórca głównej roli w *Dotknięciu nocy*. Badania serca nie nastrajały zbyt optymistycznie. Konieczna była operacja wszczepienia bypassów, jednak jej wykonanie w Polsce było wówczas niemożliwe. Lekarze zgodzili się na wypisanie ze szpitala. Pacjent miał unikać stresów, co było warunkiem trudnym do spełnienia. Gdy w lutym 1982 roku ponownie rozpoczęto zdjęcia, był to jedyny (lub jeden z nielicznych) realizowany wówczas film. Władza próbowała stworzyć pozory normalności, stosując wypróbowaną już metodę „niech sobie kręci, położyć na półkę, zablokować po kolaudacji, pociąć". Sytuacja była niezwykła. Mało przychylny ustrojowi reżyser kręci serial pełen politycznych aluzji. Robi to w najgorszym okresie stanu wojennego i z państwowego budżetu. Przy tym działa zgodnie ze swoim sumieniem i poglądami, ani na chwilę nie przekraczając granicy kolaboracji. W hali L-2 „zbudowano" mieszkania lokatorów bloku przy Alternatywy 4. Druga z hal pełni obowiązki… sypialni dla wojska.

Żołnierze z zainteresowaniem przyglądają się zdjęciom. To ich jedyna rozrywka. Przed kim tu bronić gmachu TV? Przecież SB „zadrutowało" już wszystkich. W miejscach odosobnienia znaleźli się zarówno działacze Solidarności, jak i najważniejsi z byłych właścicieli PRL, z Gierkiem włącznie. Po budynkach Telewizji krążyli komisarze wojskowi

i przedstawiciele służb, węsząc obecność „elementów antysocjalistycznych”. Najciemniej jest pod latarnią…

Violetta Buhl wspominała w 2009 roku:

> Pracowaliśmy w pokoju reżyserskim baraku L-2. Przy śniadaniu, niemal pod bokiem telewizyjnych esbeków, wymienialiśmy się nielegalnymi ulotkami. Operator Wojtek Jastrzębowski przynosił „Tygodnik Solidarność”, który wszyscy czytaliśmy, choć w oczach nam zieleniało od mundurów reżimowych spikerów prowadzących dziennik TV. Praca przy serialu była sposobem na normalność w nienormalnych czasach. To było jak odkażenie. Wszyscy czuliśmy się nieco odrealnieni. Gdy po pracy widziałam patrole ZOMO i żołnierzy grzejących się przy koksownikach, nie mogłam uwierzyć, że trwa stan wojenny. To były dwa różne światy.
> Ludzie bojkotowali telewizję. My, za zgodą władz podziemnej Solidarności, pracowaliśmy w niej przy serialu, którzy ośmieszał władzę i system.

Aktorzy i członkowie ekipy otrzymali specjalne przepustki zezwalające na „czasowe przekraczanie godziny milicyjnej” respektowane przez mundurowych. Mimo to patrol MO zatrzymał na ulicy dziewczynę z sekretariatu filmu. Dziewczyna nie była zamieszana w żadną działalność. Powróciła po kilka dniach zapłakana. Napięcie rośnie, gdy operator Wojciech Jastrzębowski otrzymał „wezwanie w celu przesłuchania” do MSW. Są „naciski z góry”, by zmienić operatora, ze względu na działalność jego brata. Bareja staje w obronie Jastrzębowskiego: „Pracuję z nim od 1977 roku. To doskonały operator”.

> Władzom zależało na serialu. Postawili tylko jeden warunek — inny operator. Jego odpowiedź była: „ekipa pracuje w komplecie albo wcale”. Bareja był wspaniałym i skromnym człowiekiem. Nie obnosił się ze swoimi zasługami wobec innych. O wszystkim dowiedziałem się dopiero w 2001 roku

— wspominał Jastrzębowski.

Bareja dzwoni do esbeków z budki telefonicznej na rogu Rakowieckiej i Wiśniowej, kilkaset metrów od MSW. W słuchawce słyszy odpowiedź jak z własnego filmu:

— Na obywatelu dokonuje się czynności i nie wiadomo, kiedy wyjdzie.

Reżyser nie po raz pierwszy chodzi po cienkim lodzie. Samochody ze sprzętem pojechały już na plan.

— Ekipa czeka na operatora, zdjęcia stoją!

Bareja uświadamia esbeka:

— Brak operatora paraliżuje pracę całej ekipy. To marnotrawstwo państwowych pieniędzy. Pracujemy dla telewizji!

Magia słowa „telewizja” działa na wyobraźnię funkcjonariuszy bezpieki. Trwało to około godziny. Pytali o brata.

Czy będzie pan zeznawał?
— Nie będę zeznawał! Nie wiem, gdzie jest brat!

Prosto z MSW Jastrzębowski wsiada do taksówki i jedzie na zdjęcia. Reżyser jest często wzywany do władz telewizji, które interesują się przebiegiem pracy. Pytają o „dzienny ukręt”. Dobrze zorganizowany Bareja nie ma z tym problemów. Zgodnie z sentencją poety Sofronowa „w kapitalizmie wszyscy gotowi są zawsze na najgorsze. U nas na najlepsze”.

Kierownictwo „Poltelu” nie ufa Barei (z wzajemnością). Władza inwigiluje filmowców. Z ekipą próbuje nawiązać kontakt pewien nieznajomy w ciemnym garniturze o sprężystych ruchach zdradzających związek z tzw. służbami. Według słów laryngologa Kołka, zapewne to „wyjątkowo porządny człowiek, funkcjonariusz, a w dodatku — oficer”. Organa podsyłają nieznanego nikomu fotosistę, który przy ekipie krąży jak

satelita. Także on został gremialnie zignorowany. O prowokację nietrudno. Znika z pola widzenia niczym oszust mieszkaniowy w jednym z odcinków.

Mimo perturbacji zdjęcia przebiegają sprawnie. Codziennie kręcą kilka scen. Z całodziennych zdjęć powstaje kilka minut odcinka serialu. *Alternatywy 4* to przede wszystkim zdjęcia we wnętrzach. Reżyser miał prostą receptę: *master shot* i przebitki. Plan ogólny i plany bliskie. Wówczas była to nowość, którą filmowcy traktowali z rezerwą jako prymitywne rozwiązanie, drogę „na skróty". Dziś w ten sposób powstaje 100 procent telenowel i seriali telewizyjnych. Jeszcze raz okazało się, że Bareja wyprzedził epokę o kilkanaście lat. Zbyt wiele osób brało serio jego słowa „No, kręćmy, bo mi na balkonie zupa stygnie", traktując je jako przejaw warsztatowego niechlujstwa. Nie cyzelował ujęć. Czy jednak otaczająca go rzeczywistość była tak sterylna jak szwedzkie miasteczka w filmach Bergmana?

Dla charakteryzatorek, elektryków i oświetleniowców dzień rozpoczynał się o 7.00. Godzinę później Jastrzębowski i Muszyński uruchomiali kamerę Arriflex16 SR1. Był to lekki sprzęt reporterski, nowocześniejszy od wojennych Arri, które pracowały przy produkcjach fabularnych. Telewizja była lepiej wyposażona od zespołów filmowych.

Jastrzębowski:

> *Alternatywy 4* i *Zmienników* kręciłem wyłącznie na kamerach dźwiękowych 16 mm. Pracowaliśmy na taśmie Agfa-Gevaert. Kodak był dla nas nieosiągalny. Normalna relacja taśmy przydzielonej do długości filmu to 10:1.
> Nam przyznawano zaledwie 4:1. Duble ograniczaliśmy do minimum.

Przed dziewiątą przyjeżdżał reżyser. Na kierownicy składaka wisiała słynna już teczka zawierająca scenopis i kanapki. W drodze powrotnej miejsce po prowiancie zapełniały warzywa na zupę. Powitanie, wymiana

aktualnych dowcipów politycznych oraz informacji. O dziewiątej krótka odprawa kierowników pionów, zwana dziś briefingiem. Bareja brał kartkę, szkicował, pisał i mówił. Powstawały rysunki w stylu Andrzeja Mleczki. Metoda werbalno-piktogramowa była skuteczna. Na zakończenie mówił: „No, to chodźmy robić zdjęcia”. Aktorzy pamiętają charakterystyczny grymas na jego twarzy. Mógł wyrażać dezaprobatę, ale także radość po udanym ujęciu. W pierwszych miesiącach, gdy trwał bojkot aktorski, pracowano do piętnastej, szesnastej, niekiedy kończono nawet już około czternastej.

Drugi reżyser Krzysztof Gruber mawiał: „Staszek jedzie robić kotlety”, co osoby postronne brały za lekceważenie obowiązków, kolportując mit o wyjątkowej nonszalancji Barei. Wielu aktorów dzieliło swój czas na pracę przy serialu i próby w teatrze. Wtedy zdjęcia odbywały się w dwóch turach. Od siódmej do wpół do dziesiątej i później od czternastej do dziewiętnastej. W przerwach ekipa wymienia się ulotkami i wiadomościami z zagłuszanego Radia Wolna Europa. W hali L-2 słychać salwy śmiechu, gdy Violetta Buhl zakłada zwiewne stroje śpiewaczki Kolińskiej i przelatuje niczym motyl przez pokoje wybudowane w atelier. Reżyser pyta lekko skrzeczącym głosem:

— A jaką rolę wymyślimy dla Violki?

Gdy stopnieje śnieg, sam przywdzieje sort mundurowy sierżanta Milicji Obywatelskiej, stając się dzielnicowym Parysem, przed którym czuje respekt nawet Anioł.

Wiosną 1982 roku ekipa wyjeżdża na plenery do Pułtuska i na osiedle Ursynów (75 procent zdjęć plenerowych). Zielony robur „Poltelu” krąży po rozkopanym osiedlu, w którym najpierw zbudowano bloki, zapominając o drogach dojazdowych.

Jastrzębowski filmuje okolicę z dachu jednego z bloków przy Lachmana. Jeszcze pod koniec lutego 1982 roku półoficjalnie i w przerwie pomiędzy przesłuchaniami w SB Jastrzębowski „zdjął” ośnieżony plac budowy, który widać w czołówce. Przy ulicy noszącej nazwę Brzozowy Lasek z udziałem pirotechnika powstaje scena eksplozji kanistra z benzyną. Odległość od gmachów Telewizji nie przekracza dziesięciu kilometrów. Powód jest prozaiczny. W stanie wojennym nawet państwowe instytucje miały ograniczone przydziały paliwa. Nieco dalej, bo na oddalonym kilkanaście kilometrów Targówku, znaleziono drewniany budynek, w którym mieszkał opozycjonista prof. Dąb-Rozwadowski. Zbudowany w 1908 roku przy ulicy Biruty 18 dom Paprockiego był położony nieopodal cmentarza żydowskiego. Bareja zainteresował się budynkiem, gdy zauważył go na filmie *Róg Brzeskiej i Capri* Krzysztofa Wojciechowskiego. Tam jeden z bohaterów mówi o nim:

— To jest „pekin” za kirkutem!

Poza rozkładem, za to na ciężarówce wjechał na plan parowóz Px-29–1704 „Wilno”. To rówieśnik reżysera, zbudowany w Warszawskiej Spółce Akcyjnej Budowy Parowozów (nr seryjny 184, nr kotła 209). Do 1939 roku pracował jako Wp 29–904 w Kujawskich Kolejach Wąskotorowych PKP. Później Niemcy wcielili go do służby w Deutsche Reichsbahn (nr 99 2577). Po wojnie użytkowano go na różnych liniach kolei wąskotorowej 750 mm. Od września 1970 roku był na stanie lokomotywowni WMD Werbkowice.

W październiku 1982 roku najsłynniejszy filmowy parowóz PRL został przekazany do Muzeum Kolei Wąskotorowej w Sochaczewie.

W serialu Px-29–1704 stanowił źródło awaryjnego ogrzewania dla mieszkańców tytułowego bloku. Podłączenie „samowaru” do sieci

grzewczej bloku wiele osób uznało za fikcję scenarzystów. Bohdan Pokropiński pisał o nietypowym zastosowaniu innej lokomotywy.

> Parowóz Ty2–2845 (…) w roku 1950 został wypożyczony Spółdzielni Metalowców „Nowator” w Pustelniku. Po przebudowie linii radzymińskiej na 750 mm jego zwrot i transport, a także przebudowa byłyby nieopłacalne. Parowóz na terenie zakładu spełniał rolę kotła wytwarzającego parę do celów technologicznych. W 1952 roku został odstąpiony spółdzielni na własność.

Radosław Konieczny z Muzeum Kolei Wąskotorowej w Sochaczewie:

> Pomysł Barei nie był absurdem. Znam co najmniej kilka przypadków wykorzystania parowozów do ogrzewania obiektów. Zdarzało się to w latach 80., gdy wprowadzano lokomotywy z silnikami wysokoprężnym Lxd2, tzw. „rumuny”, a stare parowozy były jeszcze sprawne. Jeszcze zimą 1989/90 w Nasielsku wykorzystywano parowóz serii Px 48 jako tzw. grzejkę w budynku parowozowni.

Na ostatnie piętro (bez windy) tragarze wnoszą mało poręczną kompilację *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki z dziełem Kossaka.

Z Orbisu wypożyczono sześć mercedesów 200 zwanych „beczkami”. Do Polski trafiły wiosną 1979 roku do obsługi pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II. Na co dzień wynajmowano je dewizowym gościom, lecz w stanie wojennym hotelowe wypożyczalnie świeciły pustkami. W ostatnim odcinku serialu auta przywiodły delegację burmistrzów pod tytułowy blok. Plan zdjęciowy odwiedza też autentyczna ekipa zachodnioniemieckiej telewizji ARD. Bareja, który w gimnazjum oblał z niemieckiego, bezbłędnie wygłasza speech. Zdumionej ekipie tłumaczy później skromnie:

> — Nauczyłem się na pamięć. Dobrze, że nie zadawali więcej pytań.

Okres zdjęciowy zakończył się latem 1982 roku. Później były „dokrętki”. Wojciech Jastrzębowski:

> Ostatnie ujęcie — hejnał kręciliśmy na wieży kościoła Mariackiego. Był to ostatni dzień kwietnia 1983. Data utkwiła mi w pamięci, ponieważ na krakowskim rynku było więcej zomowców niż przechodniów. Obstawiali miasto przed pierwszomajową demonstracją.

Bareja miał już doświadczenie w przeprawach z cenzurą. W serialu nie było wielu odniesień do stanu wojennego. Scenariusz powstawał przecież przed 13 grudnia, gdy władzę w kraju przejęła Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego (WRON). W drugim tomie scenopisu (odcinek *Przeprowadzka*) widnieje doklejony taśmą samoprzylepną fragment ujęcia 421:

> Anioł: Co to, to nie. Budynek musi wyglądać estetycznie. Gdyby to jeszcze były papugi albo chociaż kanarki, a pan mi tu chce ptaki zaprowadzić. Zacznie się od gołąbka, a skończy na wronie.

Obiektyw kamery kilkakrotnie kieruje się na wrony siedzące na drzewie przed blokiem. Jeden z ptaków dopuści się zniewagi dozorcy budynku, „bombardując” go odchodami. Rozsierdzony Anioł zarządza likwidację drzewa, którego pnie układały się w kształt litery V, od czasów hitlerowskiej okupacji oznaczającej słowo *Victory* (zwycięstwo), ulubiony gest opozycji.

Podczas rozmowy profesora Dąb-Rozwadowskiego o Powstaniu Warszawskim padają zdania, które nie mogły umknąć cenzurze.

> Majewski: Myśmy to się aż rwali na drugą stronę. Wpław byśmy popłynęli. Ale rozkaz był czekać. I na co? Niech mi pan wytłumaczy.
> Profesor: Pamiętniki Żukowa pan czytał?
> Majewski: Kogo?
> Profesor: Żukowa. Marszałka Żukowa. On tam wyraźnie pisze, że po przejściu otrzymał rozkaz wstrzymania natarcia.

Ze słów Majewskiego wynika, że w sierpniu 1944 był w szeregach armii Berlinga i z prawego brzegu Wisły obserwował dramat masakrowanego przez hitlerowców miasta. Cenzura usunęła słowa o marszałku ZSRR, pozostawiając tylko początek wypowiedzi. Gdy podczas rozmowy na przystanku nauczycielka zauważa, że ocet, który „dziś w szkole rozdzielili” zamienił się w lód i rozsadził butelkę, słyszy od Majewskiego:

> W domu owinie pani w ściereczkę, wsadzi do garnka i nie będzie straty. Pół wojny siedziałem w Wierchojańsku. Tam się stale tak odcedzało samogon i nikt szkiełka nie połknął.

Ocet był jednym z nielicznych artykułów dostępnych w sklepach spożywczych podczas stanu wojennego. W dziale z wędlinami ludzie podziwiali puste wnętrza szaf chłodniczych oraz gołe haki rzeźnicze. Kolejkowy android Ewa-1 zauważy z nutą rezygnacji w syntetycznym głosie:

> — Nie ma szynki… Nie ma kiełbasy… A co jest?

Od zaopatrzeniowych aluzji dla cenzorów znacznie groźniejsza była wzmianka o Wierchojańsku. Stalinowskie zsyłki Polaków na Syberię były tematem drażliwym, który „godził w sojusze PRL”, drażniąc Wielkiego Brata. W serialu scena wygląda inaczej. Zamiast Majewskiego sąsiadce doradza żona:

> — Ja pół wojny siedziałam na północy, tak przecedzali samogon i nikt szkiełka nie połknął.

Owa tajemnicza „północ” złagodziła sens wypowiedzi. Domyślni i tak zrozumieli…

Podczas obrad Dzielnicowej Rady Narodowej radni zastanawiają się nad nazwą dla nowo projektowanej ulicy. Pada propozycja, by nadać jej imię

porucznika Kazubka. Dociekliwy radny pyta, kim był ów oficer. Protokolantka czyta informację o życiorysie:

> Jola: (…) Tu mam napisane, że on się odznaczył przy budowaniu zrębów i kładzeniu podwalin.
> Przewodniczący: Właśnie. Odznaczył się i zginął.
> Jola: Wcale nie zginął. Później pracował na Koszykowej.
> Radny: W bibliotece?
> Przewodniczący: Nie. Na Koszykowej. I przenieśli go na Rakowiecką.

Ostatnie zdanie zakwestionowała cenzura. Kazubek należał do tzw. utrwalaczy władzy ludowej. W latach 1945–56 przy Koszykowej 6 w Warszawie mieściło się owiane przerażającą sławą Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego. W budynku torturowano więźniów. Niektórzy, jak uczestnik akcji pod Arsenałem, Jan Rodowicz „Anoda”, zostali zamordowani tam w trakcie bestialskiego śledztwa. W 1956 roku MBP przemianowano na Ministerstwo Spraw Wewnętrznych z siedzibą przy Rakowieckiej. Pytanie radnego o bibliotekę nie jest pozbawione sensu. Przy ulicy Koszykowej 26 do dziś mieści się Biblioteka Publiczna miasta stołecznego Warszawy. Ostatecznie ulica otrzyma przypadkową nazwę Alternatywy.

Mimo cenzury Bareja przemycił wiele aluzji, które uważny telewidz mógł odczytać. O zbrodniach nazistów można było mówić głośno i cenzor nie interweniował. W zawoalowanej formie Bareja przekazał widzom sygnał o zbrodni sowieckiej, która w PRL okryta była zasłoną milczenia. Henryk Majewski (Wiesław Gołas) opowiada profesorowi o egzekucji więźniów hitlerowskiego obozu. Oprawcy kazali im wypłynąć na środek jeziora i tam zastrzelili. Podobna scena rozpoczynała odcinek *Spotkanie* serialu *Stawka większa niż życie* Andrzeja Konica. Majewski opisuje, jak

wożono więźniów na rozstrzelanie autobusem, który kursował regularnie co pół godziny „jak według rozkładu”. „Wtedy schowałem się za deską w wagonie i przeżyłem”. Opis transportu polskich więźniów na stację Gniazdowo w pobliżu lasu katyńskiego jest zgodny z relacją Stanisława Swianiewicza, profesora wileńskiego uniwersytetu, jednego z nielicznych ocalałych z masakry. Profesor mówi o specjalnym komandzie SS, które po wojnie mordowało świadków swoich zbrodni. W istocie chodziło tu o agentów sowieckich służb specjalnych od tzw. *mokrych dieł* (mokrej roboty), którzy w październiku 1947 roku w Anglii zlikwidowali najważniejszego ze świadków katyńskiego mordu, Iwana Kriwoziercowa, pozorując jego samobójstwo. Bareja dobrze znał książkę Swianiewicza *W cieniu Katynia* wydaną na Zachodzie. Egzemplarz przemycony osobiście z Paryża do dziś znajduje się w rodzinnej bibliotece. Mimo oficjalnego zakazu część społeczeństwa, zwłaszcza ta związana z opozycją, znała ją i mogła odczytać aluzję. Przemycone książki o Katyniu czytano bardzo dokładnie, słowo po słowie, i przekazywano dalej innym. Gdy w 1981 roku, jeszcze podczas „karnawału Solidarności”, powstawał scenariusz, wiele osób zastanawiało się nad reakcją Kremla na przemiany w kraju. Niektórzy z obawą zadawali obie pytanie „wejdą czy nie wejdą?”. Komiwojażer przekonuje Balcerka o skuteczności oferowanych zabezpieczeń do drzwi słowami:

> Wyjeżdżasz pan na urlop lub za granicę, to nikt tutaj panu nawet czołgami nie wjedzie!

Dozorca Anioł działa jak pocztowa komórka SB kryptonim „W”, odpowiedzialna za kontrolę korespondencji obywateli. Nad parą z czajnika otwiera listy lokatorów i czyta je. Pomysł wybierania listów przez otwór w tylnej ściance skrzynki Bareja wykorzystał już w jednym z odcinków

Kapitan Sowa na tropie. Zamiłowanie do lektury cudzej korespondencji zdradza też Henryk Dominek. Pomysłów na obrzydzenie życia mieszkańcom bloku ma Anioł niezliczoną ilość. Czyny społeczne. Sprzątanie klatek i podwórza.

Respekt czuje tylko przed dzielnicowym Parysem i lokatorem Winnickim. Gdy towarzysz Winnicki wyrazi dezaprobatę dla blokowego kabaretu, natychmiast powstaje chór. Były szef wydziału kultury z Pułtuska wygląda na osobę dobrze zorientowaną w procedurze werbowania konfidentów. Zbiera „haki" na każdego z lokatorów, szczuje ich pomiędzy sobą. Gdy znajdzie „słabe ogniwo", nie cofa się przed szantażem i publicznym pomówieniem. Nie są bez winy także i mieszkańcy. Początkowo nieufni i skłóceni, żyją wyłącznie własnymi sprawami. W trakcie kolejnych odcinków następuje jednak powolna ewolucja. W obliczu rosnącego zagrożenia ze strony zamordysty Anioła jednoczą się i działają solidarnie. Ich sukces okaże się jednak chwilowym triumfem. W ostatecznym rozrachunku cham i karierowicz, który stracił posadę gospodarza bloku, powraca w ostatnim ujęciu serialu awansowany na kierownika osiedla. Losy mieszkańców bloku przy Alternatywy 4 to historia PRL w pigułce. Protesty robotników Poznania w 1956 roku nie znalazły szerszego poparcia wśród inteligencji. Robotnicy milczeli, gdy aktyw robotniczy pałował studentów w 1968 roku. Powstanie Solidarności w 1980 roku dało impuls do działania wszystkich grup społecznych. Władza wprawdzie nieco ustąpiła, lecz system nie runął.

To, czego nie mógł wypowiedzieć ustami aktorów, Bareja pokazywał przy pomocy rekwizytów. Osoby biorące udział przy realizacji serialu wspominają, że kostiumy czy przedmioty miały także swoją wymowę. Szafa prezesa spółdzielni mieszkaniowej jest pełna alkoholi, przysłowiowych „koniaczków" za otrzymany przydział na mieszkanie.

Stanisław Anioł jest odziany z tajniackim „wdziękiem” agenta gestapo lub UB. Ponury skórzany płaszcz i kapelusik zdradza widzowi jego szpiclowską mentalność. Lodówka towarzysza Winnickiego, ogołocona zresztą przez Anioła, była wypełniona konserwową szynką i czekoladą, luksusami niedostępnym dla przeciętnego obywatela PRL. Puszki *Polish ham*, produkowanej wyłącznie na eksport do „krajów drugiego obszaru płatniczego”, wypożyczono zresztą z Pewexu. Niepowetowaną stratę dźwigowego, któremu wyżeł docenta Teodor pożarł pęto kiełbasy, odczuli na własnej skórze członkowie ekipy filmowej. Poświęcając się dla dobra sprawy, każdy ofiarował po własnym odcinku kartki na mięso. Korzystając z okazji, wygłodniały czworonóg imieniem Teodor zmusił operatora do wykonania dubli, pochłaniając przy tym prawie pięć kilogramów zwyczajnej. Zdobycie niektórych rekwizytów graniczyło z cudem. Kierownik produkcji Tadeusz Baljon interweniował u prezydenta Warszawy i władz różnego szczebla, wysyłając setki podań i wniosków o udostępnienie szaf, foteli czy innych elementów filmowych wnętrz. Do zarządu „Poltelu” pisał:

> Zważywszy, że jest to film *par excellence* współczesny, wzrasta w postępie geometrycznym skala jego trudności, a to z uwagi na nieprawdopodobną trudność w zdobyciu mebli współczesnych i towarzyszących im bibelotów, jakie będą stanowiły wyposażenie tych dekoracji. Sytuacja jest w tej chwili taka, że świecą pustką zakłady meblarskie.

Największy problem dekorator wnętrz Teresa Gruber miała z urządzeniem luksusowego mieszkania Jana Winnickiego. Skąd w pustych magazynach filmowych wziąć mały telewizor na baterie, w którym mieszkańcy oglądają mecz? Meble dygnitarza nie mogły przecież sprawiać wrażenia bubli, czy tzw. odrzutów.

Niektóre wypożyczono od osób prywatnych, znajomych i rodzin ekipy.

Zmobilizowano nawet dyrekcję „Poltelu”, by ta udostępniła dwie szafy, które podczas przeprowadzki zostały podmienione przez tragarzy. Dziś, w czasach przesytu dobrami konsumpcyjnymi, ówczesne problemy ze zdobyciem tak banalnych rekwizytów brzmią egzotycznie.

Trudno posądzać władze Radiokomitetu o sympatię do niepokornego reżysera. Decydenci nie mieli złudzeń, że *Alternatywy 4* będzie laurką dla reżimu. Paradoksalnie, zależało im jednak na dokończeniu serialu. Sukcesy kinowych filmów Barei były gwarancją wysokiej oglądalności. W stanie wojennym wiele osób bojkotowało TV jako tubę propagandową ekipy Jaruzelskiego. Serial miał być wentylem bezpieczeństwa i komunikatem, że władza jest liberalna. Reżyser usztywnił stanowisko. W sierpniu 1983 roku pisał do Rybińskiego:

> Ponieważ wiedziałem od ekipy, że telewizji zależy na naszym serialu, mogłem spokojnie być nieco nieustępliwy. Ja jestem cierpliwy i mogę czekać, aż do ponownej rejestracji Solidarności.

Konsekwentnie nie zgadzał się na proponowane zmiany i „zmiękczanie” niektórych scen. Podczas ostatniej kolaudacji sugerowano mu zmianę lub usunięcie zdania „umarł w czterdziestym trzecim u nich na mrozie” (o wywiezionym na Syberię ojcu Cichockiego). Na propozycję, by wymyślił inne miejsce ich śmierci, Bareja z twarzą pokerzysty rzucił: Karl-Marx-Stadt, jak w NRD nazywano Chemnitz.

Bareja miał przeciw sobie nie tylko cenzorów GUKPPiW i decydentów z telewizji. Samozwańczym cenzorem i oskarżycielem był prof. Jerzy Bossak. Po jego interwencji z dialogów serialu usunięto słowo Komi. Komijska Autonomiczna Socjalistyczna Republika Radziecka. Położona za Uralem. Bogata w węgiel kamienny, złoto, diamenty i obozy GUŁAG-u, była w latach stalinowskich miejscem zsyłki tysięcy Polaków, Rosjan, Ukraińców i innych nacji. Bossak, który do Polski przybył razem z Armią

Czerwoną, poczuł się urażony niepoprawną politycznie aluzją Barei. Profesorowi nie spodobał się wykład towarzysza Winnickiego (Janusz Gajos) o socjotechnice i manipulacji za pomocą mediów. Był zbyt prawdziwy i demaskował autentyczne stanowisko władz wobec społeczeństwa.

Tadeusz Konwicki wyjaśnia postawę Bossaka:

> To był bardzo utalentowany człowiek, który marzył o zrobieniu fabuły. Jednak jego nadaktywność intelektualna czyniła go bojaźliwym. Lękał się zaryzykować. On wszystko wiedział lepiej.

Bossak zasłynął jako pedagog i reżyser filmów dokumentalnych. Swoim studentom rzucał antypaństwowe dowcipy, w czym przypominał serialową postać towarzysza Winnickiego.

> Winnicki: A to znacie? Do tego tam radia przychodzi pytanie, czy może być gorzej? A radio odpowiada, że w zasadzie nie, bo jakby mogło, toby już było. Dobre, co?

Jego niespełnienie ambicje filmowe powodowały, że ingerował w kompetencje reżysera, dopisując moralizatorską kwestię wypowiedzianą przez emeryta Kierkę w ostatnich ujęciach serialu. Według Bossaka powinna ona brzmieć:

> Nie ma już Anioła, nie ma Winnickiego, nie ma kombinatora z zarządu spółdzielni. To dobrze, ale jeszcze trzeba się uczyć społecznego życia. Mieszkańcy tego domu to ludzie w gruncie rzeczy przyzwoici, ale zaczynają przeginać pałę.

Bossak nie mógł pogodzić się z pesymistycznym, lecz realnym zakończeniem serialu. Dwudziestego dziewiątego marca 1983 roku „życzliwie” zalecał reżyserowi:

> Konieczna wydaje się także zmiana zakończenia: należy zrezygnować z informacji, że St. Anioł został kierownikiem osiedla.

Anioł, choć skompromitowany, nie poniósł żadnych konsekwencji. Przeciwnie, wynagrodzono go awansem na stanowisko kierownika osiedla. Prawda opowiedziana przez Bareję była niewygodna nie tylko dla Bossaka, ale także dla partii, który kreowała podobnych do Anioła, obsadzając nimi kluczowe stanowiska w kraju.

Między grudniem 1982 roku a październikiem 1986 roku serial przechodził co najmniej cztery oficjalne kolaudacje na Woronicza 17.

Gdy Bareja spytał cenzorkę o jej uwagi do serialu, odparła:

> — Tak się śmiałam, że nie zdążyłam zanotować!

Okazało się, że jest jednak cała lista uwag. Inną, mniej zabawną kolaudację pamięta Wojciech Jastrzębowski:

> Panował bardzo ponury nastrój. Bareja bronił się jednak inteligentnie, neutralizując kolejne zarzuty.

Jedno z najważniejszych zastrzeżeń dotyczyło zakładania podsłuchu w mieszkaniu opozycjonisty, profesora Dąb-Rozwadowskiego. Przez przypadek naszpikowany mikrofonami Telefunken, z drugiego obszaru płatniczego, lokal przypadł docentowi Furmanowi. Przedstawiciele GUKPPiW nakazali dokręcenie sceny, z której jednoznacznie wynika, że zleceniodawcą jest Stowarzyszenie „Grunwald”, a nie SB ani jakakolwiek instytucja państwowa. Bareja dokręcił scenę z przywódcami organizacji, wydającymi rozkaz montażu „pluskiew” w mieszkaniu Dąb-Rozwadowskiego.

Między urzędowymi cenzorami z Mysiej a cenzorem ochotnikiem nie było zgody. Bossak forsował drugi, odmienny wariant.

Obstaję przy tym, by ukazać cywilnych pracowników odpowiednich służb, które otrzymują polecenie założenia podsłuchu w mieszkaniu profesora, ponieważ podejrzewa się, że jest on na usługach obcego wywiadu. Jak wiadomo, w takich sytuacjach podsłuch może być założony w każdym kraju — na wschodzie i na zachodzie, na południu i na północy. Jeżeli taka będzie interpretacja, możemy bawić się w komedie, a nawet w farsę.

Sugestie profesora były zbieżne z językiem oficjalnej propagandy PRL, która przedstawiała czołowych opozycjonistów jako zdrajców socjalistycznej ojczyzny, zaprzedanych bez reszty obcym agencjom wywiadowczym. W jednym punkcie Bossak miał całkowitą rację. Na całym świecie podsłuchy zakładają służby specjalne, a nie organizacje polityczne.

Cenzura skierowała do usunięcia kilkanaście scen. Oto niektóre z nich:

- Usunąć z rozmowy dzielnicowego z Aniołem polecenie zdjęcia flag przed 3 maja
- Usunąć uwagę o młodzieży: „Lekcje historii po nocach urządzają”

Uwagę cenzorów przykuły kwestie wypowiadane w trakcie ostatniego odcinka serialu. Do usunięcia (ew. zmian tekstu) skierowano następujące zdania:

- Program jest słuszny, tylko z takimi ludźmi trudno go wykonać
- Wprowadzaliśmy kolejne restrykcje
- Klub po wezwaniem Potiomkina
- Wspólnym wysiłkiem budowali my

Nakazano wycięcie dialogu Majewskiego-Gwizdeckiego z profesorem Dąb-Rozwadowskim, który rozpoczynał się od słów:

— Ja przeczytałem tę pańską broszurę…

W asekuranckim odruchu „Poltel” polecił Barei uzupełnić pierwszy

odcinek o napis-alibi: „Dawno, dawno temu, w czasach propagandy sukcesu”.

Był to jasny przekaz: teraz, gdy rządzi nowa ekipa, problemy ukazane w filmie są już nieaktualne. W oficjalnej propagandzie słowa „reforma” i „odnowa” odmieniano na wszelkie możliwe sposoby. Nie zmieniało to faktu, że kryzys dotknął także budownictwo mieszkaniowe. Nagłaśniana w telewizji pomoc wojska przy budowie nowych osiedli nie była w stanie niczego zmienić.

Dziewiątego maja 1985 roku w liście TVP do Stanisława Barei czytamy:

> Po kolejnym przeglądzie redakcyjnym całego serialu i po otrzymaniu uwag cenzury z powtórnej oceny aktualnych możliwości publicznego rozpowszechniania serialu pt. *Alternatywy 4* proponujemy wycięcie następujących scen:
> Wszystkie sceny dotyczące instalowania podsłuchu u prof. Dąb-Rozwadowskiego w II odcinku:
> a. scena rozmowy w bazie Grunwaldu
> b. instalowanie podsłuchu
> c. rozmowa ekipy podsłuchującej
> d. scena z różdżkarzem
> e. scena rozmowy ekipy podsłuchującej w II odcinku jako kontynuacja wątku (…).

Dzieje serialu *Alternatywy 4* zbiegły się z planami dotyczącymi następnego projektu Stanisława Barei, realizowanego na zlecenie „Poltelu”. Decydenci z Woronicza zaproponowali niepokornemu reżyserowi „transakcję wiązaną”:

> (…) Gdyby reżyser St. Bareja dokonał wszystkich poprawek, emisja serialu *Alternatywy 4* poprzedziłaby ewentualnie emisję serialu *Zawód taksówkarz*.

Bareja zaoferował rozwiązanie, które łączyło fabułę obydwu seriali.

Inicjatorem założenia podsłuchu w mieszkaniu profesora miał być jego uczeń Marian Koniuszko, tu występujący jako syn prezesa spółdzielni mieszkaniowej. O jego problemach z nauką dowiadujemy się, gdy jego ojciec wyłudza od Winnickiego talon na samochód. Gdy próba skorumpowania nauczyciela historii nie powiodła się, młody prezesowicz szuka rozwiązań rodem z filmów szpiegowskich i afery „Watergate".

W scenariuszu „dokrętek" do serialu *Alternatywy 4* z 1985 roku czytamy:

> Prezes: Znowu wpuściłeś mnie w maliny! Przysięgałeś, że jeżeli ten profesor Dąb-Rozwadowski dostanie ode mnie mieszkanie, to maturę masz w kieszeni. (…) Tymczasem ten oszust wziął przydział bez drgnienia powiek… jakby mu się należało… bez dyskusji, a za to kiedy dziś spróbowałem go zagadnąć na temat twojej matury, to zrobił wielkie oczy i powiedział, żebyś się wziął do nauki.
>
> Marian próbuje usprawiedliwić pedagoga: Widać przestraszył się kontroli robotniczo-chłopskiej. W szkole coś napomykali… A że nas nabrał, to inna sprawa. Woźny w każdym razie ręczył głową, że profesor bierze i słowa dotrzymuje. (…)
>
> Marian: Od pięciu lat, to znaczy od czasu jak wykryto, że uczniowie ukryci w szafie w pokoju nauczycielskim przechwycili uzgodnione tematy, profesorowie zbierają się w tym celu w prywatnych mieszkaniach. Było to już u wszystkich z wyjątkiem Rozwada, bo on nie miał odpowiedniego lokalu. Jasne, że tym razem on ich przyjmie u siebie.Zamówisz u tego doktoranta z polonistyki pracę z literatury i połowa pisemnego załatwiona.
>
> Prezes: A co z matematyką?
>
> Marian: Przecież na maturze przy odbiorniku będzie siedział umówiony doktorant z politechniki, napisze rozwiązanie i nada mi drogą radiową. Polski jest gorszy… te wszystkie przecinki, er zety, „ó" kreskowane… przecież tego nie sposób podyktować na ucho.
>
> (…)
>
> Marian zakreśla długopisem wyselekcjonowany inserat. Podchodzi do telefonu i wykręca numer.
>
> Marian: Hallo… Czy to firma usług elektronicznych „Aby telefon, domofon

dyskretnie założyć”?

Okazuje się, że „dyskretny” specjalista od podsłuchów omyłkowo umieścił mikrofon w mieszkaniu docenta Furmana. Marian nie daje za wygraną:

Najlepiej założyć mu telefon. Na telefon nie ma mocnych. Żadne różdżki nie pomogą…

Według opisu na jednej ze stron przewidziano dokręcenie 248 metrów taśmy, co odpowiadało ponad ośmiu minutom. Ostatecznie na ekranach telewizorów widzowie mogli obejrzeć wersję zgodną z zaleceniem GUKPPiW, gdzie reżyser Zaręba (Eugeniusz Robaczewski) i jego zastępca (Andrzej Fedorowicz) paradują w uniformach Stowarzyszenia „Grunwald”, które do złudzenia przypominają mundury hitlerowskich bojówkarzy z SA.

Media relacjonowały działania nowego sekretarza KPZR Michaiła Gorbaczowa i wprowadzaną przez niego „pierestrojkę”. Choć o ponownej rejestracji Solidarności nie było jeszcze mowy, władze zdecydowały się na amnestię obejmującą część więzionej opozycji. Reżyser był cierpliwy. Paradoksalnie, tym razem to władza musiała skapitulować. Jednym z haseł protestujących w marcu 1968 roku było „telewizja kłamie”. W połowie lat 80. slogan brzmiałby „telewizja kłamie i nudzi”. Programowa mizeria przerażała samych decydentów. Do znudzenia powtarzano odkurzone polskie seriale wyprodukowane kilkanaście lat wcześniej. Brakowało nowości. Niedobór dewiz powodował, że decydujący o zakupach zagranicznych filmów Lew Rywin poszukiwał egzotycznych (czytaj: tanich) rozwiązań. *Niewolnica Isaura*, mocno przeterminowany serial dla latynoamerykańskich kucharek, zdobył niewiarygodną popularność pomiędzy Odrą a Bugiem. Ci, którzy dotąd oskarżali Bareję o produkcję kiczu, osłupieli ze zdumienia, poznając sens wyrażenia „dno i wodorosty”.

Z wyciskającego łzy serialu dworował także Bareja. Śladem po brazylijskim „arcydziele” był portret feudała Leoncio Almeidy i zezowatej niewolnicy wiszący na ścianie mieszkania Mroczkowskiego w jednym z odcinków *Zmienników*.

Później nastąpiła emisja serialu *Powrót do Edenu*. Australijski tasiemiec z przeceny wypełniał najlepszy czas antenowy w niedzielne wieczory. Tymczasem przykurzone już *Alternatywy 4* nie zdążyły się jeszcze pokryć warstwą historycznej patyny. Latem 1986 roku zapadła decyzja o skierowaniu serialu do emisji. Jeszcze kilka dni przed premierą oglądali go przedstawiciele cenzury, pilnując, czy telewidzowie nie zobaczą treści antypaństwowych Nie była to typowa kolaudacja, lecz nagła inspekcja. Władza podejrzewała, że w ostatniej chwili do serialu wmontowano odrzucone wcześniej fragmenty. Był jeszcze jeden powód nieoczekiwanej kontroli. Powszechna już wówczas technika wideo pozwalała na dowolne kopiowanie z taśmy wzorcowej. W połowie lat 80. magnetowid był wprawdzie jeszcze produktem luksusowym, lecz coraz łatwiej dostępnym dla obywateli PRL. Dziś wiadomo, że serial skopiowano na taśmy wideo w telewizji. Stanisław Bareja wiedział o tym. Nie traktował jednak tego jako aktu piractwa i naruszenia praw autorskich. Nieoficjalne kasety *Alternatywy 4* krążyły po Warszawie. Informacje o przecieku trafiły do SB, a następnie do cenzury. Do ostatniej chwili opieczętowane i opatrzone klauzulą tajności taśmy wzorcowe z serialem spoczywały w strzeżonym pomieszczeniu budynku TVP. Zbliżał się dzień tak długo oczekiwanej premiery. Niedziela, 30 września 1986 roku. O godzinie dwudziestej, tuż po głównym wydaniu dziennika, kilkanaście milionów widzów obejrzało pierwszy z dziewięciu odcinków serialu. Badania telemetryczne zarejestrowały wynik 69 procent oglądalności.

W swoim ostatnim wywiadzie prasowym („Głos Wybrzeża” 53/1987)

Stanisław Bareja mówił:

> (…) Film musi wywołać rezonans (…) Jeśli niektórych drażni ten ponury świat przedstawiony w serialu, to niech się zastanowią, czy należy go zmienić, czy tylko wygodnie urządzić. Ale moi bohaterowie są przecież sympatyczni, mają wady, ale dają się lubić. Tacy są ludzie. A że trochę pośmialiśmy się z władzy… Bardzo łatwo jest ośmieszać kelnerów, dozorców czy sprzedawców, ale trzeba też śmiać się z osób wysoko postawionych. Jesienią, przed emisją *Alternatyw*, obawiano się, że obrazi się np. resort budownictwa, a ja cieszyłem się na to. Pomyślałem sobie, że chociaż nie lubię występować w telewizji, to tym razem chętnie stanę przed kamerą, by odeprzeć zarzuty. To byłby ciekawy program. Ale nikt się nie obraził…

Serial docenił Maciej Pawlicki (1988):

> W scenariuszu (…) zawarte zostało tak wiele arcytrafnych spostrzeżeń, myśli i prognoz, że ogromna większość z nich zdołała przebić się przez spory chaos inscenizacyjny. Historia bezczelnego ciecia terroryzującego zbiorowość skoszarowaną w ursynowskim bloku pełna była scen znakomitych, skrótowo pointujących ogromne obszary naszego księżycowego krajobrazu. Obok nich jednak często trafiały się wątki i pomysły puste, nijakie, napisane w pośpiechu, nieco tandetnie. Wszakże to, co w serialu cenne, trafne i śmieszne, miało głos decydujący. Cieć ów o nazwisku Anioł, człek prymitywny i tępy, miał wystarczająco wiele sprytu i tupetu, by postawić wszystko do góry nogami i z powodzeniem utrzymywać, że tak właśnie być powinno, że taki naturalny porządek świata. Swą blokową gromadkę — używając jego sformułowania — krzepko trzymał za mordę, a nawet jeśli ktoś pisnął, to starą metodą prowokacji i kłamstwa udało się go wziąć w cudzysłów i zepchnąć na margines.

Bypass w Berlinie

Problemy z sercem zaczęły się w grudniu 1977 roku tuż po stresującej kolaudacji *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*.

> Do komedii trzeba mieć mocne zdrowie — a ja mam *angina pectoris* — powtarzał.

Jesienią 1982 roku Stanisław Bareja został skierowany na badania serca. Ósmego grudnia tego roku lekarz medycyny Adam Łętowski pisał w zaświadczeniu:

> Pacjent z 5-letnim wywiadem choroby wieńcowej o charakterze postępującym, 2-krotnie hospitalizowany w Klinice Kardiologii Ogólnej Instytutu Kardiologii w Aninie z rozpoznaniem niestabilna choroba wieńcowa (…), cukrzyca typu II, nadciśnienie tętnicze.

Podczas koronarografii w październiku 1982 roku stwierdzono miażdżycę tętnic wieńcowych ze zwężeniem pnia lewej tętnicy wieńcowej i umiarkowanym upośledzeniem kurczliwości lewej komory. Reżyser został skierowany do leczenia operacyjnego.

Wyniki były fatalne. Marynika Woroszylska powiedziała wówczas do żony reżysera: „Każdy dzień jest mu darowany”. Także profesor Zbigniew Religa był bezsilny. Z przyczyn technicznych nie można było przeprowadzić operacji w kraju.

Krajowe płucoserce mogło pracować do półtorej godziny. Podobne urządzenie w berlińskim szpitalu było w stanie podtrzymać funkcje życiowe nawet kilka godzin. Tyle czasu potrzebowali kardiochirurdzy, by zainstalować pięć pomostów naczyniowych bypass w prawej tętnicy

wieńcowej i gałęzi ukośnej. Dwudziestego dziewiątego grudnia 1982 roku jeden z najlepszych niemieckich kardiochirurgów, prof. dr Dieter Birnbaum (1942–2017), pisał po zapoznaniu się wynikami badań przesłanymi z Polski:

> Ponieważ choroba ta zagraża życiu pacjenta, wskazana jest pilna operacja Bypass (…) zabieg ten może być przeprowadzony w każdej chwili w Klinice Charlottenburg. Niemiecki Związek Caritas pokryje koszty leczenia.

W zorganizowaniu operacji bardzo pomógł pracujący w berlińskiej klinice jako anestezjolog doktor Feliks Woroszylski, syn znanego pisarza. Zabieg pod kierownictwem prof. Birnbauma przeprowadzono tuż po 10 stycznia 1983 roku na oddziale kardiologii DRK Klinik Westend przy Spandauer Damm 130 w dzielnicy Berlin-Charlottenburg. Operację, w normalnych warunkach kosztującą majątek, przeprowadzono jako „przypadek naukowy”, sfinansowany w całości przez Deutsche Caritasverband. Zabieg udał się znakomicie. Kilka miesięcy później reżyser wyjechał do Essen, by zrealizować film dokumentalny o jednym z największych muzeów sztuki współczesnej w Europie.

Essen

Wiele osób zadaje pytanie „Dlaczego Bareja wyjeżdżał do Essen?”. Ta historia zaczęła się nieco przypadkowo. Żona reżysera Hanna Kotkowska-Bareja pracowała jako historyk sztuki w Muzeum Narodowym w Warszawie. Także w latach PRL muzeum współpracowało z szeregiem muzeów na całym świecie, m.in. z Museum Folkwang w Essen. Należy ono do grupy najważniejszych europejskich muzeów sztuki współczesnej. Wśród eksponatów są bezcenne dzieła van Gogha, Cézanne’a, jedna z *Katedr w Rouen* ze słynnego cyklu Claude’a Moneta, a także prace artystów tej klasy co Dali, Picasso, Pollock, Warhol oraz współczesnych twórców. Pierwszego marca 1970 roku w Museum Folkwang w Essen rozpoczęła się właśnie wystawa polskiej tkaniny artystycznej oraz dywanów „Moderne polnische Teppiche”. Pani Hanna była autorką 62-stronnicowego katalogu do ekspozycji, która wzbudziła duże zainteresowanie wśród niemieckich zwiedzających, i osobiście uczestniczyła w przygotowaniu polskiej ekspozycji w Essen. Po pewnym czasie w ramach rewizyty na jedną z wystaw Muzeum Narodowego przyjechał prof. dr Paul Vogt (1926–2017), w latach 1963–88 dyrektor Museum Folkwang. Barejowie zaprosili go do domu na przygotowaną osobiście przez reżysera kolację. Podczas rozmowy Vogt powiedział, że od roku 1969 muzeum jako pierwsze w RFN posiada niewielkie, lecz znakomicie wyposażone studio telewizyjne wraz z profesjonalną pracownią fotograficzną oraz sprzętem do nagrań audio. Problemem był… niedobór pracowników, wykwalifikowanych filmowców i operatorów. Niemieckie wytwórnie filmowe były dla nich bardziej atrakcyjnym pracodawcą. Vogt był zaskoczony, gdy dowiedział się, że Stanisław Bareja jest reżyserem,

a w dodatku wykonuje znakomite zdjęcia. Bez wahania zaprosił reżysera do Essen. Nieco trudniejsze było uzyskanie paszportu, lecz wówczas, w latach „wczesnego Gierka”, komunistyczne władze PRL zliberalizowały przepisy wyjazdowe i po pewnym czasie wydały upragniony dokument. Wiosną 1973 roku Museum Folkwang zaprosiło go na trzymiesięczne stypendium. Reżyser wykonywał dokumentację fotograficzną. Zaprzyjaźnił się tam z kustoszem dr. Dieterem Honischem, od którego za 2 tysiące marek odkupił wspominanego już mercedesa, znanego fanom serialu *Zmiennicy* ze sceny spalenia samochodu-nagrody dla reżysera Barewicza. Z drugiego, dość krótkiego pobytu w Essen (1977) powrócił z nielegalnymi w PRL wydawnictwami bezdebitowymi, przemyconymi w zakamarkach bagażnika. Stan wojenny i pogarszający się stan zdrowia Stanisława Barei sprawiły, że kolejny wyjazd do RFN nastąpił dopiero w 1983 roku. W latach 1983–84 trwała przebudowa kompleksu muzealnego w Essen przez firmę Kremle, Kreidl & Grimbacher oraz przez architektów Rolfa Allerkampa i Jochema Niehausa. Z informacji od obecnej kurator ekspozycji sztuki współczesnej, dr Anny Fricke, wynika, że w 1983 roku reżyser Stanisław Bareja oraz operator Wilfried Litke (Museum Folkwang Essen Videostudio) zrealizowali w formacie zapisu analogowego U-matic (taśma ¾ cala) trwający 11 minut i 42 sekundy film dokumentalny o przebudowie muzeum, jego zbiorach oraz o przymuzealnym studiu wideo. Film nie posiada tytułu, jedynie adnotację „Museum Folkwang Essen Videostudio 1983”, niedawno poddano go cyfryzacji i znajduje się w archiwum audiowizualnym muzeum. Ostatni raz w Essen reżyser pojawił się 3 czerwca 1987 roku, zaledwie 11 dni przed śmiercią, co opisałem w jednym z dalszych rozdziałów. Pozostaje wyjaśnić kwestię niezrozumiałą dziś, zwłaszcza przez młodszych wiekiem. Obecnie, w warunkach wolnego rynku, w kinematografii zawód reżysera uważa się za dobrze,

a w przypadku tych najlepszych — bardzo dobrze płatny. Jak więc jest możliwe, by mistrz komedii, którego filmy niemal zawsze przyciągały setki tysięcy widzów do kin, realizował filmy dokumentalne dla niemieckiego muzeum? Dlaczego, jak ktoś powiedział, „rozmieniał swój talent na drobne?" Na pracę za granicą, którą jedni uważają za „sztukę", a inni za „poniżające chałturzenie", decydowali się także inni polscy filmowcy, dziś uznawani za wybitnych. Stanisław Zawiślański w książce *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć* podaje, że w maju i listopadzie 1983 roku Krzysztof Kieślowski i Agnieszka Holland prowadzili seminaria reżyserskie w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie Zachodnim. To raczej zwykły dom kultury w mało reprezentacyjnej dzielnicy Kreuzberg niż prestiżowa uczelnia filmowa na miarę rzymskiej Centro Sperimentale di Cinematografia. Zawiślański pisze o Kieślowskim:

> (…) we wrześniu 1985 roku wspólnie z Edwardem Żebrowskim prowadzi warsztaty na temat prowadzenia aktora w filmie fabularnym i dramaturgii postaci filmowej.

Na podobnych seminariach poszukujący niezależności artystycznej reżyser *Dekalogu* wykładał aż do 1990 roku. Naturalnie istotna była ich funkcja edukacyjna, a wykład, choćby dla filmowców amatorów, nie przynosi jakiejkolwiek ujmy, podobnie jak realizacja krótkiego filmu dla muzeum. Tylko nieliczni, jak Wajda, mieli możliwość realizacji filmów fabularnych za granicą. W permanentnym kryzysie lat 80. tworzenie filmów w PRL było wyjątkowo trudne. Nawet ci, którzy, jak Bareja, nie akceptowali systemu, jednak zwracali się do państwowych instytucji (kinematografia, telewizja) po środki niezbędne do realizacji filmu, bo państwo było monopolistą na rynku filmowym. System zależności od władzy, której nie akceptował, z pewnością był dla niego dyskomfortem. Naturalnie byli i filmowcy, którzy z pełną premedytacją i bez

najmniejszych skrupułów czerpali profity ze wspierania systemu, tworząc np. paszkwile na Solidarność. Inni, choć nie stanęli po stronie reżimu, w tych szarych i raczej niewesołych czasach tworzyli filmy słabe, drętwe lub makabrycznie złe. Zarówno Bareja, jak i Kieślowski nie chcieli firmować komunistycznego reżimu Jaruzelskiego ani być trybikiem w propagandowej machinie Urbana.

Zmarły w 2016 roku operator Wojciech Jastrzębowski wspominał:

> Lata 80. to kompletny kryzys, równia pochyła polskiego filmu. Nieznośne było to czekanie dosłownie na wszystko: na decyzję o scenariuszu, kolaudację, werdykt cenzorów, co zostaje, co do wycięcia, na pieniądze. Jako operator miałem może nieco łatwiej, wtedy dużo pracowałem przy dokumentach, przy serii filmów o różnych dyscyplinach sportu, trochę mniej przy „fabule". W przypadku Staszka było to wyjątkowo bolesne, był już po zawale, naprawdę płacił własnym zdrowiem za możliwość dokończenia *Alternatyw* czy *Zmienników*. Nawet koniec zdjęć nie był końcem oczekiwania. Dopóki serial nie trafił do emisji, dostawał tylko zaliczki.

Jeśli dodamy jeszcze nieustanne zmaganie reżyserów z cenzurą, filmowymi decydentami z KC oraz ogólną, fatalną sytuację polskiego filmu, łatwiej zrozumieć ich decyzje o pracy za granicą. Na początku lat 80. przeciętny Polak zarabiał około 20–25 dolarów miesięcznie, a za granicą — co najmniej 30–40 razy więcej. Nawet dwutygodniowe zlecenie, wykład czy realizacja „dokumentu" na Zachodzie były pokaźnym zastrzykiem finansowym.

Taksówką przez upadający system

Kursy dalekie i bliskie. W nocy i w dzień. Taksówkarz. Uroki i przekleństwa tej z pozoru przyziemnej profesji od dawna inspirowały i do dziś inspirują pisarzy i filmowców.

Z początku lat 50. pochodzi zapomniana już francuska komedia Andre Hunebelle'a *Monsieur Taxi* (polski tytuł: *Taksówka 3886*). U Wiecha, w *Maniusiu Kitajcu i jego ferajnie*, tytułowy bohater, warszawski taksówkarz przemierza nie tylko stołeczne ulice, ale także szosy całej Polski, ścigając złodzieja obrazów, Szerloka, i ratując Danusię z opresji.

W 1963 roku Jan Batory na podstawie powieści *Śmierć i Kowalski* Macieja Słomczyńskiego zrealizował kryminał *Ostatni kurs*. Krytycy zestawiali go z *Dotknięciem nocy* Barei. W konwencji kryminalno-dokumentalnej Andrzej Trzos-Rastawiecki nakręcił debiutancki *Zapis zbrodni*. Film był fabularną rekonstrukcją podwójnego morderstwa dokonanego przez młodocianych przestępców. Jedną z ofiar był taksówkarz z Konstantynowa koło Łodzi. Z nakręconym kilkanaście lat później serialem *Zmiennicy* łączyła go osoba Mieczysława Hryniewicza. U Trzos-Rastawieckiego zagrał właśnie Kazka Reduskiego, mordercę kierowcy taksówki.

Taksówkarz (oryg. *Taxi Driver*) Martina Scorsese szybko wszedł do kanonu światowego kina. Polska premiera odbyła się w grudniu 1976 roku. Wiele osób powie: „Nie ta klasa! Bareja to nie Scorsese!", uznając porównanie za bluźnierstwo. Proste zestawienie produktu z Hollywood z poltelowskim serialem realizowanym w najgorszym kryzysie wydaje się nietrafione. Bareja w wywiadzie dla „Filmu" (8/1981) o amerykańskich filmach wyświetlanych w polskich kinach zauważył:

Ale gwoli właściwych proporcji. Pałac Kultury to nie Empire Building.

Jest jednak element, który łączy film Scorsese z polskim serialem znacznie mocniej niż tylko żółty kolor taksówki. W obydwu przypadkach wątek kryminalny jest pretekstem do głębszych obserwacji życia w świecie pełnym patologii. W odróżnieniu od Travisa Bickle'a (Robert de Niro) bohaterowie *Zmienników* nie cierpieli na chroniczną bezsenność wywołaną traumatycznymi wspomnieniami z wietnamskiej dżungli. Obraz miasta i ludzi w serialu Barei jest równie daleki od optymizmu jak mroczny *street life* wielkiego miasta widziany oczyma byłego żołnierza marines. Obydwa filmy łączy ciągła zmienność sytuacji i losu bohatera oraz happy end.

Zmiennicy to serial komediowy, ale także najdłuższy, bo piętnastoodcinkowy film dokumentalny zrealizowany w PRL. Dzięki mobilności taksówki widz ma okazję podejrzeć życie we wszystkich sferach społeczeństwa PRL połowy lat 80. Współscenarzysta, Jacek Janczarski, ukończył studia na wydziale socjologii w burzliwym 1968 roku. Później z Adamem Kreczmarem i Jerzym Markuszewskim tworzył *Ilustrowany Tygodnik Rozrywkowy* emitowany w radiowej Trójce. W latach 70. napisał cykl słuchowisk satyrycznych *Kocham pana, panie Sułku*. Na podstawie scenariusza Janczarskiego Sylwester Szyszko zrealizował *Milionera* z Januszem Gajosem w roli głównej. Janczarski zbliżył się do środowiska opozycyjnego. W stanie wojennym przyłączył się do bojkotu mediów. Na podstawie jego noweli *Samotna* Krzysztof Tchórzewski zrealizował dramat psychologiczny *Stan wewnętrzny*. Cenzorzy skierowali film na magazynową półkę.

Stanisław Bareja przygotował scenopis *Taksówkarza*. Osiem tomów nosi kolejno tytuły:

1. Ostatni kurs
2. Typowa logika damsko-męska

3. Safari
4. Warszawski łącznik
5. Czytanie z ręki
6. Obywatel Monte Christo
7. Pocałuj mnie, Kasiu
8. Nasz najdroższy.

Do produkcji trafiło piętnaście odcinków. Rolę Kasi Pióreckiej reżyser planował powierzyć Jadwidze Jankowskiej-Cieślak. Odmówiła. Aktorka miała już podpisaną umowę z Węgrami na film *Hulyeseg Nem Akadaly*. W Polsce oczekiwała na nią główna rola we *Wkrótce nadejdą bracia* Kazimierza Kutza.

Ewa Błaszczyk była wówczas narzeczoną scenarzysty serialu, Jacka Janczarskiego. Aktorka tak wspomina swój pierwszy komediowy angaż (2005):

> Na plan trafiłam dzięki Jackowi. Nie pomyślałabym, że to rola dla mnie. Wcześniej odmówiła jej Jadzia Jankowska-Cieślak i wtedy Jacek ze Staszkiem zaczęli rozmawiać o mnie. Zapytali, co ja na to? A ja byłam po doświadczeniach *Nadzoru*, zagrałam prostytutkę Wal i pomyślałam: „Wąsy? Czemu nie!”. To byłby kolejny sposób, żeby przełamać stereotypy na mój temat. Spodobała mi się ta postać — krańcowo różna od wszystkich, nad jakimi wcześniej pracowałam. Ale wahałam się, czy pasuję do komedii.
> Kiedy spotkaliśmy się z Bareją, on zaczął mi tłumaczyć, że to nie jest śmiech dla śmiechu. Że nie muszę na siłę kreować postaci komediowej. (…) Mówił, żebym się nie wygłupiała, bo to nic takiego. Do tego Jacek: „Co, będziesz wiecznie grała matki Gorkiego?”. I zostałam Marianem Koniuszko. Z potrzeby chwili. Przykleiliśmy na chwilę wąsy. „Może być” — ocenił Bareja. Bawiła mnie ta przebieranka. I okazała się miłą przygodą.

Początkowo kierowca taksówki numer 1313 miał być raczej podrywaczem niż rozgadanym marzycielem. Rolę Jacka Żytkiewicza Bareja planował powierzyć Krzysztofowi Stelmaszykowi z Teatru

Współczesnego. Miał okazję obserwować jego występ w spektaklu *Mahagonny* Bertolta Brechta w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego. Wykonano nawet zdjęcia próbne. Innym kandydatem był także Cezary Harasimowicz, któremu przypadła niewielka rola Wojtka, szofera prezesa Kłuska. Powierzono ją innemu aktorowi. Mieczysław Hryniewicz wcześniej zagrał zabójcę taksówkarza w *Zapisie zbrodni* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego (1974). Wystąpił także w *Barwach ochronnych* Zanussiego. Pomysł przebierania kobiety w strój mężczyzny był głównym punktem krytyki serialu. Kilkanaście lat wcześniej Bareja słyszał podobne uwagi dotyczące filmu *Poszukiwany, poszukiwana*. W jednym z wywiadów opowiadał:

> Przebieranie kobiety za mężczyznę i mężczyzny za kobietę to zresztą bardzo stary zwyczaj komediowy. Bardzo często występował u Szekspira. To jest motyw, który ciągnie się od starożytności do naszych czasów.

Bareja angażował aktorów, który grali wcześniej u Kieślowskiego, Zanussiego czy u Wajdy. To była demonstracja: w „upośledzonej", wyszydzanej przez krytyków komedii grają ci sami ludzie, których widać w filmie „wysokim", ambitnym. W *Barwach ochronnych* można zobaczyć Piotra Pręgowskiego. Komediowym debiutem była niezapomniana rola gońca w *Misiu*. Był prawdziwym utrapieniem dla charakteryzatorki Krystyny Żurek. „Azjatycką" karnację uzyskała, smarując go podkładem Christian Dior, który jednak miał tendencję do „spływania" podczas upałów. Na brwiach aktora dokonano rzezi, wyskubując je w stylu Marlene Dietrich. Pręgowski świetnie poradził sobie z wymową bohatera. Od lat uprawiał rożne dyscypliny sportu. Był mistrzem Warszawy juniorów w zapasach. Później przyszła fascynacja wschodnimi sztukami walki. W 1988 roku mówił o sobie dziennikarzowi „Filmu":

> Na treningach podsłuchałem zmagania z polszczyzną północnokoreańskiego

mistrza karate. A z naśladowaniem nie miałem zbyt wielu trudności, gdyż często dla zabawy udawałem obcokrajowców. Więcej kłopotów sprawiło mi pilnowanie konsekwentnego rozwoju bohatera w tak długim serialu.

W Bangkoku aktor stoczył walkę z miejscowym zawodnikiem uprawiającym muay thai. Ustalono, że odbędą się trzy rundy boksu europejskiego.

Pręgowski pokonał rywala i… zwrócił mu 300 batów wygranej.

W Polsce zwanej „krainą uśmiechu” tajski student architektury Krashan Bhamaradżanga już zdążył się zarazić lokalnym bakcylem kombinatorstwa. Koledze zleca wykonanie pracy semestralnej, za którą płaci połówką pięćdziesięciodolarowego banknotu. Drugą — opłaca wynajęte mieszkanie. W automacie telefonicznym używa guzika zamiast żetonu. Ma na koncie kilka mandatów za jazdę na gapę. Przerasta go nawet funkcja narkotykowego kuriera. Pręgowski ożywił postać Krashana, która w tekście scenopisu prezentowała się dość bezbarwnie.

Ze scenopisu:

Bangkok, farma krokodylowa
Ujęcie 1053.
Śniade ręce Taviego, czterdziestoletniego barczystego Malaja, ostrzą pilnikiem do żelaza czubek łyżki do zupy. Skończywszy, próbuje ostrości narzędzia, ścinając łyżką pęd bambusa rosnący obok ławeczki, na której siedzi.

Postać Taviego, narkotykowego *pushera*, który wręcza Krashanowi kiełbasę z heroinowym nadzieniem, zastąpiono osobą „Krokodylowego”. Zagrał go sam reżyser. Tradycyjnie już budżet serialu i problemy z wydaniem paszportu spowodowały, że ekipę lecącą do Bangkoku okrojono do minimum. Samego siebie, czyli operatora kamery, zagrał Wojciech Jastrzębowski.

Właśnie pomagał Andrzejowi Swatowi pisać scenopis do serialu *Tulipan*, gdy zadzwonił Stanisław Bareja:

— Wojtek, nie zrobiłbyś dla mnie serialu?
— Kiedy?
— Jutro.

Do Bangkoku poleciał także dźwiękowiec Wiesław Znyk, grający samego siebie, czyli dźwiękowca TVP. W odróżnieniu od serialowej ekipy nie przemycali jednak kilograma zegarków ukrytych w blaszanej kasecie na taśmę. W obsadzie serialu pojawił się operator Norbert Maleszewski. Asertywność nie uratowała drugiego reżysera, Teresy Violetty Buhl, od angażu do roli kobiety przewożącej Mysz Postępu i Tradycji. Epizodu podrywacza w windzie nie uniknął Jacek Janczarski. Pracownik stacji benzynowej z odcinka *Safari* według scenopisu nazywa się Sebastian Kloc. To samo nazwisko nosi seryjny zabójca w niezrealizowanych scenariuszach *Złoto z nieba* i *Kilometr za horyzontem*. W rzeczywistości to Andrzej Szenajch, który grał także epizody w *Brunecie wieczorową porą* i *Misiu*. Aktor jest jednym z najlepszych ekspertów od militariów i umundurowania w Polsce. Rolę Mroczkowskiego przewidziano początkowo dla Wiesława Gołasa. Jego nazwisko figuruje na harmonogramie zdjęć. Misja pozyskania aktora Teatru Polskiego przypadła Zdzisławowi Szymborskiemu, który wspomina:

Kazimierz Dejmek przyjął mnie bardzo serdecznie.
— Nie mogę aktorowi czegokolwiek zabronić, ale teraz to najgorszy moment, przygotowujemy premierę…
Musieliśmy poszukać innego aktora.

Od Gołasa jego zmiennik różnił się fizjonomią, temperamentem

i sposobem gry. W roli hałaśliwego zausznika prezesa Koniuszki Janusz Rewiński sprawdził się świetnie.

Zdzisław Szymborski, drugi reżyser serialu, zagrał w nim sześć razy.

Kolejno przeistaczał się w kontrolera biletów w tramwaju Pióreckiego, pasażera samolotu, członka komisji inwentaryzacyjnej w mieszkaniu Winnickiego, mieszkańca bloku przy Alternatywy 4, docenta oraz uczestnika licytacji. W dwunastym odcinku dublował Zdzisława Wardejna. Dzięki jego talentowi negocjatora w serialu zagrała Irena Kwiatkowska, która niezwykle rzadko zamieniała scenę Teatru Nowego na filmowy plan. Gdy wysiadała z taksówki, w akompaniamencie oklasków tłumu statystów, Bareja i Szymborski przywitali ją bukietem kwiatów.

„To nie mnie dziękujcie, tylko Zdzisiowi” — odparła skromnie legenda polskiego kabaretu, wskazując na Szymborskiego. Pierwsze chwile we wcieleniu Marii Pióreckiej spędziła w kolejce po mięso przed osiedlowym sklepem.

Pierwszym kandydatem do roli tramwajarza Władysława Pióreckiego był Jarema Stępowski, który z powodów zdrowotnych nie wystąpił w serialu. Zastąpił go Ignacy Machowski. Kierownikiem produkcji Garwanko — wcieleniem najgorszych cech zawodu został Jerzy Kozakiewicz, niefortunnie obsadzony w roli Jacenki w *Dotknięciu nocy*. Już podczas próbnych zdjęć znakomicie wypadł Zdzisław Wardejn, czyli Waldemar Barewicz. Postać spokrewniona mentalnie z Bohdanem Porębą była hybrydą kilku nielubianych przez Bareję reżyserów. Wśród prototypów postaci był Wadim B., który zadenuncjował Zofię Dwornik. Całość uzupełniał cyniczny personalny Łukasik (Krzysztof Zaleski) oraz dyrektor MPT (Jerzy Markuszewski).

Przy doborze obsady do serialu Bareja kierował się dwiema zasadami. Na liście płac umieścił osoby, które po stanie wojennym lub na skutek

zdarzeń losowych znalazły się w trudnych warunkach a były przygotowane merytorycznie do proponowanych im ról. Reżimową telewizję omijał szerokim łukiem Jerzy Markuszewski. Po 13 grudnia 1981 reżyser słynnego już STS był internowany za działalność opozycyjną. Na propozycję Barei przystał z entuzjazmem. W serialu grał dyrektora Warszawskiego Przedsiębiorstwa Taksówkowego. Do grona pupili władzy nie należał Mariusz Dmochowski. Przez dwie kadencje był wprawdzie posłem na sejm PRL z ramienia PZPR, jednak po ogłoszeniu stanu wojennego zwrócił legitymację partyjną i przyłączył się do aktorskiego bojkotu. W mrocznych czasach nie zawahał się zaprotestować przeciw policyjnym metodom władz wobec aktorów Teatru Nowego, którym zarządzał. W domku letniskowym Dmochowskiego w Podkowie Leśnej pracowała konspiracyjna drukarnia. Choć dotychczas znany był z typowych ról dramatycznych, z Bareją szybko znalazł wspólny język. Nie odmówił roli prezesa Koniuszki, którą wzbogacił nieprzeciętnym talentem i osobowością. Bareja konsekwentnie odcinał się od nielicznej grupy aktorów, która otwarcie poparła stan wojenny. W paszkwilach na zdelegalizowaną Solidarność specjalizował się zwłaszcza Roman Wionczek. W 1984 roku nakręcił on film *Godność*. Później powstała jego kontynuacja — *Czas nadziei*. Oba obrazy były na zamówienie tzw. czynników oficjalnych. Pod patetycznymi tytułami krył się niewybredny atak na demokratyczną opozycję i afirmacja wojskowej władzy jako jedynej siły zdolnej do wydobycia kraju z kryzysu i solidarnościowej anarchii.

W serialu aż roi się od aluzji do ówczesnej sytuacji w kraju. Reżyser ukrył je w dialogach. W rozmowie z Mastalerzem, bimbrownikiem stróżującym w pałacu Radziwiłłów w Zatorach, Jacek zdradza mu sposób, w jaki chce odzyskać obiekt od państwa. Zła kondycja budowli jest aluzją do dyszącego już ostatkiem sił ustroju.

Jacek: Ja to zrobię sposobem. Składam ofertę, że pałac mnie interesuje, i normalnie kładę się brzuchem do góry i spokojnie czekam. Dachu nie łatam, rynien nie naprawiam. Niech cieknie. Niech gnije i niech się w końcu rypnie na łeb.
Mastalerz: To mówi pan, że któregoś dnia ludziom to się zwali na łeb?

Gdy Bareja z Janczarskim pisali te słowa, peerelowska gospodarka znajdowała się już na równi pochyłej. Pierwszy i drugi etap mitycznej reformy zakończyły się fiaskiem. Nie pomagały już żadne, obliczone zresztą wyłącznie na efekt propagandowy „manewry gospodarcze". Rosły odsetki od miliardowych długów zaciągniętych przez ekipę Gierka. Cudu nie dokonali wojskowi komisarze wysłani „w teren" do przedsiębiorstw i PGR-ów. Choć władza nie słynęła z poczucia humoru, 1 kwietnia 1985 roku zakpiła z obywateli, ogłaszając podwyżkę cen gazu, energii elektrycznej i węgla. Z miesiąca na miesiąc drożała i tak trudno dostępna żywność. W lipcu zdrożało mięso i wędliny. Korodował już cały blok komunistyczny. Przedłużająca się wojna w Afganistanie wydrenowała gospodarki wszystkich „demoludów", które funkcjonowały jak naczynia połączone. Próbę reanimacji ustroju podjął Michaił Gorbaczow, deklarując otwarcie i wolę reform.

Bareja, jak wiele innych osób, wierzył, że system podzieli los słomianej kukły misia i metalowej Myszy Postępu i Tradycji. Nikt nie wiedział, kiedy to nastąpi.

Jacek obserwuje Mariana Koniuszkę (czyli faktycznie Kasię), wchodząc do przypadkowego mieszkania. Udaje pracownika spółdzielni, który kontroluje stan balkonów w budynku. Przerażona kobieta pyta:

— I co? Zawali się?
— I to z jakim hukiem!

W oficjalne hasła „odnowy" i walki z kryzysem nie wierzył chyba nikt.

Przypadkowy pijak (Mariusz Gorczyński) zauważy sceptycznie:

— Róbta tak dalej. W ten sposób ojczyzny z dołka nie wyciągniesz!

Komedie Barei prowadzą ze sobą dialog. Są w *Zmiennikach* elementy zapożyczone z serialu *Alternatywy 4* oraz z *Bruneta wieczorową porą*, *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i *Misia*. Prezes Michalik to wcielenie marzeń Krzakoskiego o karierze i awansie przez ślub z córką dygnitarza. W serialu nie usłyszymy nazwiska Jana Winnickiego, *Bitwa pod Grunwaldem* wisząca na ścianie pustostanu i adres Alternatywy 4 nie pozostawiają cienia wątpliwości, do kogo należy mieszkanie. Ślad po aktywiście urywa się w momencie, gdy Winnicki został oddelegowany na stanowisko ambasadora PRL w Hondurasie. Notabene — fikcyjne: obydwa kraje utrzymywały relacje wyłącznie na poziomie poselstwa dyplomatycznego i radcy handlowego w Panamie. Sam zainteresowany nie pamiętał zresztą nazwy kraju przeznaczenia. Biegły w geografii Stanisław Anioł sugerował mu, że być może chodzi o Ohio, którego nazwa, jak powszechnie wiadomo, rozpoczyna się na literę H. Ze słów włamywacza Ksywy (Jan Kobuszewski) wynika, że mieszkanie należało „do jednego, co dał nogę na stałe”. Nie jeden, lecz dwóch ambasadorów PRL poszło w ślady Winnickiego. Po ogłoszeniu stanu wojennego z placówki w Waszyngtonie nie powrócił ambasador Romuald Spasowski, dyplomata z długim stażem w RFN, Wielkiej Brytanii, Argentynie, Indiach i kilku innych krajach azjatyckich. Azyl polityczny otrzymał także ambasador PRL w Tokio, Zdzisław Rurarz. Obydwaj byli długoletnimi członkami PZPR. Wojskowy Sąd Najwyższy skazał ich zaocznie na karę śmierci, pozbawienie praw publicznych i przepadek mienia na rzecz skarbu państwa.

Willa przy Wernyhory 23, czyli dom towarzysza Winnickiego w serialu *Alternatywy*, przed grudniem 1981 roku należała właśnie do Rurarza.

Bareja czuł satysfakcję, że w tak symbolicznym miejscu „prawda czasu” stała się „prawdą ekranu”.

Od 1981 roku nasiliły się ucieczki wysokiej rangi oficerów LWP, pracowników wywiadu i osób, które były związane z aparatem władzy. W Berlinie Zachodnim znalazł się gen. Leon Dubicki, dawny oficer Armii Czerwonej. Z misji specjalnej w USA nie powrócił major kontrwywiadu Jerzy Sumiński. Dla pułkownika Włodzimierza Ostaszewicza rodzinny urlop w Jugosławii wraz rodziną zakończył się w Kanadzie. Czasem rzeczywistość przerastała fikcję scenarzystów. Ze stacji arktycznej Polskiej Akademii Nauk na Spitsbergenie zbiegł do Oslo przydzielony tam oficer łączności LWP z Bydgoszczy. O podobnych przypadkach media w kraju zwykle milczały lub informowały zdawkowo długo po incydencie. Stanisław Bareja wiedział o nich z nasłuchu Radia Wolna Europa. Był to sygnał o daleko posuniętej korozji systemu. Wzmiankę o ucieczce oficera służb specjalnych PRL w Rzymie znajdziemy w ostatnim, niezrealizowanym scenariuszu Barei *Kilometr za horyzontem*. Zresztą ów oficer nie był jedynym. Poza dwójką bohaterów z orbisowskiej wycieczki do kraju powrócił tylko pilot i kierowca autokaru.

Mentalne pokrewieństwo z dozorcą bloku przy Alternatywy 4 wykazuje personalny Łukasik. W PRL dyrektor do spraw personalnych był zwykle współpracownikiem SB. W dużych zakładach pracy o strategicznym znaczeniu stanowisko było obsadzane etatowym pracownikiem resortu.

> Kulebiak: Często zastanawiam się, skąd pan tyle wie. Ogólnie.
> Łukasik: (…) Czy pan się kiedyś zastanawiał, co to jest personalny? To człowiek, który… nie mówię o sobie, ale ogólnie… może być kompletnym idiotą, moczymordą, leniem i tak dalej. Jedno jedyne, co on musi, to wiedzieć wszystko o wszystkim. Masz pan taki przykład: parę lat temu był u nas taki jeden kierowca, Walendziak się nazywał, co udawał, że ma meldunek

w Warszawie. Czas jakiś mu się udawało, ale po roku się połapałem i won z roboty cwaniaczka.
Kulebiak: No i co?
Łukasik: W życiu w Warszawie obywatel Walendziak roboty nie dostanie.
Kulebiak: Ale ma pan ambicje…
Łukasik: Inaczej mówiąc, hobby. Nie będzie mnie byle szoferzyna fałszywek wstawiał.

Z *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* pochodzi usunięta przez cenzurę scena kontroli radarowej. Krzakoski, ufny w potęgę wpływowego ojca Danusi, na widok radaru milicyjnego dodawał gazu, a funkcjonariusze salutowali na widok dygnitarskiej limuzyny. Bareja rozbudował tę scenę o dialog funkcjonariuszy „drogówki”:

Radarzysta I: Co robić? Najpierw jechał 60 na godzinę, potem dodał gazu, obok nas to już chyba setką walił.
Radarzysta II: Hm… widział nas, a dodał gazu. Znaczy miał prawo, powiedzmy „erkę”, albo jakaś ekstra kontrola… Jeżeli zorganizuje się pościg, mogą być kłopoty…
Radarzysta I: W zasadzie akurat nic nie widzieliśmy.
Radarzysta II: Tego akurat nikt nam nie udowodni. Nie ma takiego paragrafu, żeby się stale gapić na szosę.

Bareja nie ograniczał się do aluzji współczesnych. Gdy w dziewiątym odcinku Kasia i Jacek przebrnęli przez Wkrę, która codziennie zmienia kolor, od chłopa siedzącego na brzegu słyszą:

Pasterz: Chcieli przejść przez tę rzekę, ale nie dali rady. Przepędził ich sam generał Sikorski. Słyszała pani o nim?
Kasia: Jasne.
Pasterz: A mój syn nie słyszał. Mówił, że u nich w szkole o takim nie uczyli i że głupoty gadam… A miał same piątki, dobrze się uczył. No, ale z wiekiem widać mu się odmieniło i jakie trzy lata temu przychodzi i mówi, że racja była po mojej stronie. To wierna rzeka!

Cenzura nie zezwalała na wzmianki o wojnie polsko-bolszewickiej. W cytowanym wyżej fragmencie jest mowa o bitwie, jak rozegrała się w sierpniu 1920 roku nad Wkrą. Oddziały V Armii dowodzone przez gen. Władysława Sikorskiego odparły najeźdźców, odcinając im dostęp do Warszawy od północy.

Reżyser czytał zakazaną w PRL książkę Sikorskiego *Nad Wisłą i Wkrą. Studium do polsko-rosyjskiej wojny 1920 roku* wydaną kilka lat po opisywanych wydarzeniach.

Słowa wypowiedziane przez milicjanta Borkowskiego:

> Dajcie mi człowieka, a sprawa zawsze się znajdzie

— to parafraza „Dajcie mi człowieka, a paragraf zawsze się znajdzie”, ulubionej sentencji stalinowskich sędziów i prokuratorów, hojnie szafujących wyrokami śmierci. Dyrektor WPT czytający akta personalne kierowcy Lesiaka cedzi z nieukrywaną niechęcią: „określony element”. Ten zwrot-wytrych pochodzi z lat stalinowskich. „Określonym elementem” mógł być zamożny kułak, były żołnierz AK lub podkomendny generała Andersa. Każdy, kto nie podzielał oficjalnie przyjętych poglądów. „Wąs wąsowi nierówny. Hitler miał wąs mizerny, natomiast ten…” — mówi rekwizytor do prezesa Koniuszki. Choć nie kończy zdania, nietrudno się domyślić, że chodzi tu o Stalina, który w przeciwieństwie do wodza III Rzeszy odznaczał się bujnym wąsem. „Rzeczywistość” — taki tytuł nosił autentyczny organ prasowy Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald” Bohdana Poręby, mentalnie spokrewnionego z Waldemarem Barewiczem, twórcą filmu *Spadkobiercy Grunwaldu*. Ów tygodnik pojawia się kilkakrotnie, także jako fikcyjny periodyk „Rzeczy”. Poza artykułem o „syjonistycznej aferze przemytniczej” elektryzuje czytelnika sensacyjnymi tytułami:

Milion dolarów w spłuczce!
Wielcy i mocni!
Jadowite szerszenie!

Periodyk wspierany przez jedną z frakcji PZPR był wydawany w latach 1981–89. „Rzeczy” sprawdzają się jako skrytka do przemytu narkotyków z Warszawy do Berlina Zachodniego. Na skupie makulatury ośmiokilogramowe opakowanie czasopisma jest wycenione na sześć rolek poszukiwanego papieru toaletowego i szklankę.

Książka, którą właśnie zamierza napisać obdarzony „światopoglądem metafizycznym” literat Jan Oborniak, będzie nosić tytuł *Rok w grobie*. Dwa lat przed realizacją *Zmienników* jeden z czołowych apologetów stanu wojennego Roman Bratny opublikował *Rok w trumnie*, paszkwil na opozycję solidarnościową.

Bareja wyeksponował wszechobecne absurdalne slogany i hasła:

Oszczędzając paliwo, dalej pojedziesz.
Trzeźwość + Dyscyplina = 13 pensja.

Księgowość Spółdzielczej Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego im. Borów Tucholskich dołącza do wypłat dla pracowników druczek z życzeniami od zarządu:

Serce do pracy podnosi nam stopę.
Z zachętą do dalszych sukcesów.
Dyrekcja

Przy okazji wręczania kluczy do mieszkania dowiemy się, że „wzmożona kontrola dźwignią społecznego zaufania”. Niektóre postacie *Zmienników* posługują się bełkotliwą nowomową. To niespotykana już dziś gwara partyjnych zebrań i „Trybuny Ludu”.

Podczas uroczystości prezes Owsiany mówi:
Zadamy kłam bezpodstawnej plotce. Spokój przywrócony budynkowi umożliwi pełny relaks, a co za tym idzie wzmożoną energię do pokonywania postawionych zadań. Praca zaś i jej wyniki wyciągną kraj z chwilowej depresji, do której wepchnęły nas wiadome siły…

Obarczanie winą za zły stan gospodarki i kryzys rewizjonistów, syjonistów czy też wiadome siły było stałym elementem peerelowskiej propagandy.

W rozmowie Lesiaka z dyrektorem FSO słyszymy:

— Ta melodia była dobra przed reformą. Teraz żaden pieniądz nie śmierdzi, byle tylko pachniał.

Póki co zachodni klienci nie rzucą się na wyroby żerańskiej wytwórni. Jak przyzna sam dyrektor, „każdy ma jakiś felerek”, dodając:

Nasi mechanicy, specjalne brygady bez przerwy siedzą tam na delegacjach i jak się policzy ten dodatek, doda koszty transportu i to, że za każdego dolara dostajemy po oficjalnym kursie, no sto z groszami, no to znaczy, że fabryka za każdy eksportowy wóz otrzymuje góra trzysta tysięcy.

Państwo oczekuje dewiz z eksportu, ale faktycznie dopłaca w złotówkach do każdego sprzedanego za dewizy samochodu. W latach 70. do Wielkiej Brytanii FSO wysłało grupę pracowników, która przygotowywała auta do sprzedaży, czyli faktycznie poprawiała i dokręcała wszystko, czego nie zrobiono na Żeraniu.

Nic dziwnego, że poszukiwano mitycznych rezerw. Prezes Koniuszko zalecał podwładnym:

— Trzeba szukać rezerw, a nie tak szastać społecznym dobrem!

Rezerwy trudno dostępnego paliwa do swojego prywatnego poloneza prezes odnajdował zawsze w zbiorniku firmowego auta. W intratnej branży

paliwowej działa czarna owca wśród strażaków, toporkowy Zenon Kuśmider. Postać na swój sposób wybitna. To skromny prekursor afer, w którym specjalizują się tzw. mafie paliwowe.

> Kuśmider: Złoto nie benzyna. Bezbarwna. Możesz ją pan mieszać i z żółtą, i z niebieską. Do wyboru.
> Ceglarek: Płacę po czterdzieści góra. To jest paliwo lotnicze. (…)
> Kuśmider: Daj pan przynajmniej po pięćdziesiąt, i tak pan opchnie po stówie. Samo ryzyko, ile jest warte, panie Ceglarek?
> Ceglarek: Ja ryzykuję więcej, panie Kuśmider!

Obrotny strażak jest na bieżąco z osiągnięciami naukowców. Zwłaszcza tych z Bierutowic. Opracowali nową metodę walki z ogniem.

> Jak zabraknie tlenu, to pożar samoczynnie ustaje. Leje się benzynę, która płonąc, zużywa cały tlen w okolicy…

Z Bierutowic pochodzi żona Michalika, córka wysokiego dygnitarza. Dziś nie znajdziemy takiej nazwy na mapie Polski. W latach 1949–91 nosiła ją najwyżej położona część Karpacza. Nadano ją na „pamiątkę" pobytu Bolesława Bieruta w domu wczasowym, noszącym jakże kojarzącą się z Karkonoszami nazwę „Bałtyk". Bareja doskonale znał miejscowość oddaloną o kilkanaście kilometrów od Jeleniej Góry.

Połowa lat 80. to czas inflacji, która będzie miała swoje apogeum w 1989 roku, gdy ceny zmieniały się kilkakrotnie w ciągu dnia.

> — A mandaty?
> — Kredytowe. A dajmy na to, jak mnie dopadną i wyliczą za kilka lat, to co wtedy będzie wart ten pieniądz? Paczkę zapałek…

Zakupy oraz nieodłącznie z nimi związane kolejki już od lat 70. były stałym elementem filmów Stanisława Barei. W *Zmiennikach* poznajemy techniki stosowane przez doświadczonych „staczy". Ekspertką od

kolejkowych polowań jest Helena Koniuszko. Doskonale orientuje się, że na „Koszyki towar rzucają pod koniec tygodnia, a we środę lepsze zaopatrzenie jest w Hali Mirowskiej”. Sklepowe sceny rozgrywają się właśnie tam:

> — Pani zajmie miejsce to, przy garmażerii, a ja skoczę na słodycze… tam mi pachnie herbatą.

Na stoisku cukierniczym brak słodyczy, lecz rzucili sucharki. Dowiemy się, że „w drogerii mają szampon. Dają po dwie butelki”. W kolejce panuje porządek. Emeryt Karter wyjaśnia jego przyczynę:

> — To ja pani wręczę listę upoważnionych do kolejki.

Prawa, jakimi rządziła się ekonomia PRL to temat na wielotomowe opracowanie. Jej nonsensy Bareja portretował już od początku lat siedemdziesiątych, zawierając istotę problemu.

> Mówił mi listonosz, że poczta do zwykłego listu dopłaca pięć złotych. Do ekspresu — dziesięć, a do telegramu to i trzy razy więcej. No i jak zwalniają tempo przesyłki, to zmienia się klasyfikacja i jakoś wyjdą na styk.

O nadużyciach w polskiej piłce nożnej mówiono już od dawna. W 1965 roku Julian Dziedzina po raz pierwszy zasygnalizował widzom o korupcji w futbolu w komedii *Święta wojna*. Bareja poszedł dalej, odkrywając nie tylko zjawisko, ale i mechanizm, który niestety okazał się ponadczasowy i ponadustrojowy. Trzy lata przed Januszem Zaorskim ukazał aktualne i dziś kupowanie meczów oraz związane z nimi machinacje prezesa KS „Ogniwo” Antoniego Kłuska.

W scenopisie czytamy:

> Kłusek: Moje ostatnie słowo. Za Piecyka dostajecie dwa miliony do podziału, talon na malucha, wczasy w Bułgarii. Dziesięć futbolówek i remis

z „Huraganem” na wyjeździe. I kończmy to, bo warto zobaczyć końcówkę meczu, żeby chociaż pogratulować zwycięzcom.

Begier: Za taką krzywdę kibice „Awangardy” gotowi nas zlinczować. To są jakby nie myśleć rzetelni patrioci… Dorzućcie zwycięstwo nad „Huraganem”.

Lewski: Co najmniej dwiema bramkami.

Begier: Właśnie… oraz wideo plus dziesięć kaset i jeszcze pięć par „Elan” z markerami.

Kłusek: Na co wam narty? Śnieg u was leży z górą tydzień w roku…

Begier: Mamy na oku Zembatka z Zakopanego… A oni stawiają takie warunki.

Kłusek to kolejne wcielenie wiecznego dyrektora od wszystkiego. Dzięki koneksjom i słusznej postawie ideologicznej działa i awansuje. W „minionym okresie” zarządzał teatrem. Z pewnością dobrze odnalazłby się po 1989 roku. On i jemu podobni będą czerpać profity z przynależności do nowo-starego establishmentu. W erze kapitalizmu III RP, budowanego wzmożonym wysiłkiem postkomunistów, z pewnością znalazł się odpowiedni fotel dla prezesa instytutu wydawniczego „Opoka”, Samełki, który wcześniej udzielał się jako dyrektor centrali rybnej. Szefem jednej z pierwszych prywatnych firm zajmujących się komercyjną dystrybucją filmów był Przemysław Marcisz, jeden z kierowników GUKPPiW, z którym Bareja pertraktował w sprawie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*.

W filmie pojawiły się wątki dotąd traktowane wstydliwie lub całkiem przemilczane. Bareja z niepokojem zarejestrował mechanizmy, które dekadę później nazywano już otwarcie „przestępczością zorganizowaną”. Posiniaczona twarz prostytutki Grzybianki po wizycie sutenera Andrzeja z kumplami to subtelna zapowiedź fali przemocy, którą widać w polskich filmach lat 90. — epoki podmiejskich gangów i obwieszonych złotem osiłków z szyjami grubości kanalizacyjnej rury, o ksywach rodem ze sklepu mięsnego.

Gang przemycający narkotyki z Azji do Europy Zachodniej *via* Polska

widzimy w serialu *Kapitan Sowa na tropie*. Po dwudziestu latach mechanizm funkcjonuje sprawnie, przynajmniej do momentu, gdy torba z heroinową kiełbasą nie trafi w ręce strażaka Kuśmidra.

Zmiany, jakie reżyser wprowadził do serialu w stosunku do tekstu scenariusza, były znikome. Prezes Koniuszko mówi do przygotowujących wypłaty dla personelu:

> — Tak w kopertach chcecie dawać? Jak w minionym okresie? (…) Człowiek, jak dostaje pieniądze, to musi wiedzieć za co… Że to ma za wytężoną pracę na odcinku, za wdrażanie, za wspólne osiągnięcia. To trzeba zrobić uroczyście w przyszłym tygodniu. Część oficjalna, spotkanie aktywu załogi. Przemówienie sobie jakieś napiszcie. Siemiona można zaprosić na przykład (…)

W serialu nazwisko należącego do PZPR Siemiona zastąpiono Kierdziołkiem, postacią sołtysa odtwarzaną przez Jerzego Oficerskiego. Nie wiemy, czy była to kwestia autocenzury, czy też względy towarzyskie: Siemion był sąsiadem Barei z ulicy Fitelberga.

Zdjęcia do serialu rozpoczęły się w środę, 15 maja 1985 roku, od sceny 130/20 przed budynkiem Zespołu Szkół Ogrodniczych przy ulicy Bełskiej 1/3, gdzie Marian Koniuszko (Marceli Szytenchelm) wsiada do żuka, by przeistoczyć się w kursanta — pirata drogowego. W rubryce: statyści widnieje adnotacja: „Uczniowie, 80 z teczkami (szkoła średnia)”. W opisie obiektu mamy inną lokalizację — ulicę Jodłową na Sadybie. W kolejnych ujęciach do akcji wszedł kaskader. W harmonogramie zdjęć Zbigniew Modej figuruje jako „przekupka-kaskader z bańką mleka”:

> Do filmów Stanisława Barei trafiłem przez nieżyjącego już Krzysztofa Kotowskiego, który wpadał pod samochód w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* i jako robotnik z butelką wódki spadał z dachu w serialu *Alternatywy 4*. Należał do wąskiej grupy reżyserów, którzy od początku wiedzą, jak ma wyglądać

ujęcie. Stuprocentowy profesjonalista. Jako człowiek — niezwykle przyjazny i otwarty.

Większość plenerów nakręcono w Warszawie, przede wszystkim na terenie Mokotowa. Willa Koniuszków to segment Teresy i Krzysztofa Gruberów przy Irysowej 11. Zdjęcia we wnętrzu realizowano przy ulicy Bzowej w domu Jana Łomnickiego, który sam zagrał epizodyczną rolę. Zgodnie ze scenopisem mieszkanie rodziny Pióreckich było zlokalizowane na Bródnie. W serialu filmowano blok przy Wałbrzyskiej 15 na osiedlu Służew nad Dolinką. Warsztaty i dyrekcja WPT to faktycznie garaże i pomieszczenia należące do TVP przy ulicy Samochodowej. Tuż obok, przy Komarowa (ob. Wołoska), mieściła się stacja benzynowa Ceglarka. Reżyser tankował tam prywatny samochód, realizując kartki na benzynę.

W roboczym harmonogramie zdjęć jest dokładny opis:

27.V. PONIEDZIAŁEK
Miejsce zdjęć: ul. Komarowa
Obiekt: Stacja benzynowa
Sc. 34/27, 135/44
Aktorzy:
Kuśmider
Ceglarek
Koniuszko
Kasia — E. Błaszczyk
Rekwizyty: Tablica „Stacja nieczynna. Przepraszamy”, wóz strażacki, wąż do przetaczania paliwa, maluch z kierowcą, tyczka do pomiaru paliwa, żuk, talony na benzynę, plik banknotów 5 tys. zł.
Uwagi: Scenografia — otwór z wypływającą wodą — „benzyną” — adaptacja studzienki.

Tego samego dnia ekipa realizowała zdjęcia w Łazienkach i okolicy.

Choć personel tamtejszej kawiarni nie walczył o Złotą Patelnię znaną

z *Misia*, wśród rekwizytów widnieje „zastawa kawiarniana na 4 stoliki — szklanki — ciasta, napoje itp.”. Większość plenerów stanowiły miejsca oddalone najwyżej kilkanaście kilometrów od siedziby „Poltelu” przy Woronicza. Stanisław Bareja wiedział, że proste rozwiązania są najskuteczniejsze. Czasem dwa różne ujęcia powstawały w jednym miejscu. Tak było z pokojami hotelowymi, gabinetami dyrektorskim i innymi „wnętrzami naturalnymi”. Wiele osób zarzucało Barei prowizorkę i brak dbałości o detale.

Violetta Buhl:

> Podczas realizacji *Zmienników* ktoś zaproponował wyjazd za Warszawę w poszukiwaniu pleneru na scenę pikniku prezesa Koniuszki.
> Padła propozycja: zróbmy dokumentację fotograficzną proponowanych miejsc.
> Bareja skrzywił się i uśmiechnął:
> — Eeee… jaka dokumentacja? Tu niedaleko jest taki ładny lasek…
> Poszukiwany plener znaleźliśmy kilka kilometrów od Telewizji. Dziś, w epoce prywatnej kinematografii, gdy „czas to pieniądz” jest zasadą wszystkich filmowców, okazało się nagle, że jego ekonomia miała sens. Czy serial byłby lepszy, gdyby tą scenę nakręcono sto kilometrów dalej?

Zapytany o jedną z lokalizacji Wojciech Jastrzębowski odpowiedział ze śmiechem:

> Nie pamiętam już, gdzie to kręciliśmy, ale do Rumunii Staszek nie jeździł! To musiało być gdzieś bardzo blisko Warszawy.

Zachowały się pożółkłe kartki z harmonogramem zdjęć. Na jednej z nich czytamy (oryginalna pisownia):

> 24.V. PIĄTEK – 25.V. SOBOTA
> Miejsce zdjęć: Las Kabacki — dojazd ul. Kajakową przed zabudowaniami obok jednostki wojskowej.

Obiekt: Las
Sc. 137/20, 139/10, 141/48, 142/3
Aktorzy:
Kasia — E. Błaszczyk
Koniuszko Marian — M. Szytenhelm
Mroczkowski — Gołas
Facet I — W. Zagórski, Figlewska
Facet II — Oziębło
3 epizody
Rekwizyty: 2 butelki wódki, malowane grzyby /pieczarki/, puszki od konserw, papiery, zakąski, skręt, kosz na grzyby.
Żuk, ciągnik, linka holownicza
Uwaga: Do Sc.141 i 142
Przygotować części do wymiany samochodzie Żuk /zderzak itp./

Na spisie rekwizytów niezbędnych do jednego z ujęć figuruje „tabliczka na drzwi sklepu lub kartka z napisem: „»S powodu zabraknięcia towaru sprzedasz wszczynana«”.

Kierownik produkcji Tadeusz Baljon „dworzec PKP w Kutnie” odnalazł w Grodzisku Mazowieckim koło Warszawy.

Była jeszcze inna, znacznie poważniejsza przyczyna niechęci do dalekich plenerów. Stanisław Bareja czuł się coraz gorzej. Serce wspomagane bypassami nieustannie przypominało o sobie w upalne lato 1985 roku. Wbrew zaleceniom kardiologów nie opuścił jednak ani jednego dnia zdjęciowego. Aktorzy i członkowie ekipy pamiętają okulary do czytania zawieszone na łańcuszku. Reżyser nie uskarżał się nikomu na pogarszający się stale wzrok. W książce *Wejść tam nie można* Ewa Błaszczyk tak wspominała reżysera:

> Brał stale jakieś leki, musiał więc regularnie jeść. Nosił też na łańcuszku okulary. I kiedy jadł, okruszki z kanapek spadały mu na wiszące na szyi szkła. Zakładał je potem takie zapaćkane na nos i skrzeczał: „Ewaa! Dlaczego ja nic

nie widzę?!”. Albo do operatora: „Widać? Jak widać, to nie robimy dubla”. I tak to szło. Potrafił być roztkliwiający, kochany. Raz podczas zdjęć siedziałam w rowie przy szosie koło Magdalenki. Śmigały tiry, wszędzie kurz i pot. Upał straszliwy. Rozprażone powietrze jakby z drobinami metalu. Nic do picia. Staszek przydreptał do mnie, przysiadł i zaskrzeczał po swojemu: „Maaaasz”, podając mi rozpływającego się loda Bambino.

Przez kilka dni filmowcy pracowali w Goławicach koło Pomiechówka. Niedaleko znajduje się działka reżysera. Zdjęcia realizowano także w pałacu w Zatorach koło Pułtuska. W harmonogramie czytamy:

10.VI. Poniedziałek
Zatory — Pałac
OSWOJENIE

W filmowym żargonie termin oznacza zapoznanie się z obiektem i wybór odpowiednich miejsc.

Tylko na filmie pałac w Zatorach należał do rodziny Radziwiłłów. Ostatnimi właścicielami byli Maria i Piotr Bagniewscy. W latach dwudziestych XX wieku było to znakomicie prosperujące gospodarstwo rolne. Pałac gruntownie odremontowano. Po 1945 roku na mocy reformy rolnej majątek przejęła władza ludowa, która uszczęśliwiła nim miejscowy PGR. Był to wyrok śmierci z prolongatą: w latach PRL słowo „państwowe” oznaczało „niczyje”. Dekoratorzy nie musieli stylizować obiektu na ruinę. Skala dewastacji obiektu jest widoczna w *Zmiennikach*. Większość zdjęć zrealizowano do września 1985 roku. Po tej dacie były już tylko „dokrętki”.

Plan pracy na dzień 10.X.85.r /czwartek/.
Wyjazd ekipy oświetleniowej na plan godz.7.30
Wyjazd pozostałej ekipy zdjęciowej na plan godz. 8.30
Początek zdjęć 9.00
Obiekt: Izba Zatrzymań

Miejsce zdjęć: Dzielnicowy Urząd Spraw Wewnętrznych Praga Płn, ul. Cyryla i Metodego 4.

W scenie 435 filmowano wprowadzanie prostytutek do celi na komendzie MO.

W rubryce „rekwizyty” figurują: „długopis, breloczek, pasek papieru na gryps, wiadro, szmata, szczotka, banknot 1000 zł”. Jedynym kostiumem jest fartuch dla sprzątaczki Grzelczakowej. Scenę numer 434 realizowano w jednej z sal praskiej komendy. Prócz aktorów Adama Ferency oraz Andrzeja Grzybowskiego zagrało w niej piętnastu autentycznych milicjantów. Pierwszy z wymienionych nosi jeszcze filmowe nazwisko „Norkowski”, choć odtwarza postać funkcjonariusza Borkowskiego.

W serialu znalazły się także sekwencje nakręcone podczas czterodniowego pobytu w Berlinie Zachodnim. Pięcioosobowa ekipa filmowała na samochodowym złomowisku w Tempelhof oraz w pobliżu Kurfürstendamm, zwanego Ku-Damm. Operator Jan Muszyński przeistoczył się w listonosza Bundespost. Reżyser wcielił się w postać obywatela Monte Christo, który telefonicznie informuje Barewicza o przyznaniu mu nagrody. Wprost z Berlina zespół udał się na zdjęcia do Krakowa. Ostatnie ujęcia serialu nagrano między 6 a 20 stycznia 1986 w Tajlandii.

Wojciech Jastrzębowski:

Była to ostatnia wycieczka Orbisu do Tajlandii przed porą deszczową. Programowo odłączyliśmy się od niej, by wykonać zdjęcia w Bangkoku i Pattaya.

Piotr Pręgowski pamięta, że pracę rozpoczęto już na terenie lotniska Don Muang International Airport koło Bangkoku.

Od końca stycznia Stanisław Bareja spędził wiele godzin przy stole

montażowym „Poltelu” w hali L-2.

Zdzisław Szymborski: „Staszek pracował skupiony jak saper”.

Pozostał jeszcze wybór tytułu i udźwiękowienie. W październiku 1985 roku na pieczątce „Poltelu” widniał *Taksówkarz*, który zmieniono ze względu na zbieżność z tytułem filmu Martina Scorsese, popularnym w Polsce na kasetach wideo. Przedtem reżyser poprosił współpracowników o propozycję tytułu. Zdzisław Szymborski zaproponował *Taksówka 1313*, jednak ostatecznie wybrano tytuł *Zmiennicy*.

Znakiem rozpoznawczym serialu jest piosenka śpiewana chropowatym głosem Przemysława Gintrowskiego przy akompaniamencie zestawu klawiszowego Yamaha DX7 i Roland JX3P.

Jedno życie, a spraw tyle ugryźć sam nie jesteś w stanie.
Któż zastąpi cię na chwilę, solidarnie da ci zmianę?
Zmniejszy trosk twych utarg dzienny
lekko, łatwo i przyjemnie?
Zaufania godny zmiennik
i na odwrót, i wzajemnie.
Świat się kręci, czas nie stoi, czas ucieka.
Pędzi życie, nie ma lekko, dobrze wiemy.
A w słuchawce: „Radio Taxi, proszę czekać…”
— poczekamy, przeczekamy, dojedziemy.
Rzecz nazwawszy po imieniu, wszystko swój posiada cennik.
Nie podołasz zamówieniu, to załatwi je twój zmiennik.
Prawidłowy luz ma człowiek,
choć doń części brak zamiennych.
Twoje koło zapasowe
to kochany, wierny zmiennik.
Te zakręty, skrzyżowania dobrze znamy.
Pamiętamy, szanujemy swe wspomnienia.
„Radio Taxi, proszę czekać…” — zaczekamy
w atmosferze wzajemnego zrozumienia.

Jak na koła samochodu nawijamy życia wstęgę,
gaz do dechy i do przodu ze zmiennikiem ręka w rękę.
Serpentyny i pobocza wyczuwamy.
Raz na ziemi, raz pod ziemią drogi kręte.
„Radio Taxi, proszę czekać…" — zaczekamy,
coś być musi, coś być musi, do cholery, za zakrętem.

Gintrowski był aktywny w antykomunistycznej opozycji. W 1980 roku wraz z poetą i kompozytorem Jackiem Kaczmarskim i pianistą Zbigniewem Łapińskim przygotowali program *Mury*. Tytułowy utwór szybko stał się nieoficjalnym hymnem Solidarności i najbardziej znanym protest songiem PRL.

Podczas stanu wojennego Gintrowski występował w tzw. drugim obiegu kulturalnym. Wraz z Łapińskim skomponował i nagrał ścieżkę dźwiękową do zablokowanej przez cenzurę *Matki Królów* Janusza Zaorskiego. Był autorem muzyki do *Nadzoru*, w którym grała Ewa Błaszczyk. W 1985 roku Janczarski zaproponował mu skomponowanie piosenki do tworzonego właśnie serialu. Powstała ona w trzech wersjach różniących się fragmentem „Radio Taxi, proszę czekać…" śpiewanym głosem kobiety. Gdy w trzynastym odcinku Kasia ujawnia zmiennikowi swą tożsamość, w utworze znalazły się słowa:

Dziś zasypiasz całkiem gładko, pełne słońca dni przed tobą,
bo twój zmiennik jest w dodatku bardzo bliską ci osobą.

Bareja zaproponował Gintrowskiemu opracowanie pozostałych utworów muzycznych *Zmienników*. Były to *Nie zdziałasz nic*, *Kwestia czasu* i przeznaczony do ostatniego odcinka *Happy End*. Przemysław Gintrowski w lutym 2009 roku opowiadał:

Muzykę do serialu nagrywaliśmy w studiu Akademii Muzycznej w podziemiu budynku przy Okólnik. Realizatorem był Jacek Szymański, z którym nagrałem

program *Raport z oblężonego miasta* do tekstów Zbigniewa Herberta i Tomasza Jastruna. Grałem „z ręki”, bez sequencera. Było już koło szóstej nad ranem, gdy wyszedłem przed budynek odetchnąć świeżym powietrzem po całonocnej pracy. Jeszcze nikt nie wiedział, że nad Polskę dotarła właśnie radioaktywna chmura znad Czarnobyla. Tę wiosenną „inhalację” będę pamiętał do końca życia.

W nocy z 27 na 28 kwietnia 1986 punkt Służby Pomiaru Skażeń Radioaktywnych w Mikołajkach zanotował wielokrotny wzrost promieniowania gamma i beta w atmosferze. Nikt jeszcze nie wiedział o tragedii, jaka dwie doby wcześniej wydarzyła się w sowieckiej elektrowni atomowej. Rano powiadomiono o tym Centralne Laboratorium Ochrony Radiologicznej. Stężenie promieniotwórczego cezu 137 ponad 80 tys. razy przekroczyło dopuszczalne normy! Niebezpieczeństwem był także zawarty w powietrzu jod 131. Wiele osób usłyszało niepokojącą wiadomość o katastrofie i skażeniu w zagłuszanym Radiu BBC i Radiu Wolna Europa, zanim z opóźnieniem podały ją oficjalne media PRL.

Po zakończeniu zdjęć reżyser i kierownik produkcji rozpoczęli starania o zmianę zaszeregowania serialu do wyższej kategorii.

Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”
Kierownictwo Produkcji Filmu „Taksówkarz”
00–950 Warszawa, ul. Woronicza 17
Tel. 47–66–24
Warszawa, 1986–04–14
Dział Produkcji Filmów
Komitet ds. Radia i TV
drogą służbową przez
CWP i FTV „Poltel”
„Poltel”
W miejscu

FF–958/947/86

Kierownictwo Grupy Zdjęciowej Filmu „Taksówkarz” zwraca się z uprzejmą prośbą o zmianę warunków skierowania w zakresie kategorii produkcyjnej filmu z „T” /trudnego/ na „BT” /bardzo trudny/ przy zachowaniu przyznanego i zatwierdzonego w planie generalnym limitu kosztów.

Wniosek swój Kierownictwo Grupy Zdjęciowej Filmu uzasadnia tym, że był to film o niespotykanej dotychczas w praktyce naszego przedsiębiorstwa skali trudności i zaangażowania, tak środków inscenizacji, jak i ludzkiego wysiłku w niezwykle skomplikowanych warunkach jego realizacji.

W filmie zatrudnionych było 330 aktorów, 194 epizodystów, 2020 statystów.

Zdjęcia plenerowe filmu, które stanowiły ok. 70 procent wszystkich zdjęć, wykonywane były w bardzo ciężkich i skomplikowanych warunkach — odbywały się one w pełnym ruchu drogowym na ulicach Warszawy oraz na ruchliwych trasach wylotowych na terenie Stoł. Województwa Warszawskiego i województw sąsiednich.

Zdjęcia do filmu zlokalizowane były w 237 obiektach zdjęciowych. Były to obiekty bardzo trudne w przedmiocie ich pozyskania, takie jak Międzynarodowy i Krajowy Port Lotniczy, kilka dworców kolejowych /Warszawa Centralna, Warszawa Gdańska, Grodzisk Mazowiecki, Pruszków, Pomiechówek/, zabytkowy pałac w Zatorach, wieża kontrolna lotniska, wnętrza gmachu Sądów, FSO, hotel Victoria, pomieszczenia NBP oraz szereg obiektów o charakterze wojskowym.

Do filmu zorganizowano niezwykle skomplikowane rekwizyty, jak samoloty, helikoptery, kilkanaście radiowozów milicyjnych, kilka urządzeń radarowych, kilkadziesiąt samochodów osobowych i ciężarowych, motocykle, tramwaje /Warszawa i Kraków — scena pożaru tramwajów/, wozy konne, łodzie, tratwy oraz zestawy pociągów PKP.

Sporą część zdjęć wykonywano w uciążliwych warunkach: w nocy, w wodzie /rzeka Wkra/, pożary tramwajów, samochodów.

Do realizacji filmu angażowano bardzo dużą ilość środków zabezpieczająco-technicznych, takich jak szereg rodzajów karetek milicyjnych wraz z obsługą, karetki pogotowia ratunkowego, kilkanaście jednostek straży pożarnej, helikoptery oraz skomplikowane środki łączności.

> Te bardzo trudne i ciężkie zdjęcia filmowe grupa filmowa wykonała w sposób wzorowy z dużym zaangażowaniem i poświęceniem. Praca była bardzo ciężka i wymagała nie tylko bezpośredniego zaangażowania w trakcie zdjęć, ale i przygotowania organizacyjnego, tak w zakresie techniki, jak i od strony inscenizacyjnej filmu.
> Efektem tej pracy było to, że zdjęcia, których zakończenie planowaliśmy na 26 maja 1986 r., zakończone zostały 23 stycznia 1986 r., wykonując dodatkowo 3 jednostki emisyjne. Fakt ten stanowi sam za siebie. Zmiana kategorii produkcyjnej serialu filmowego pozwoli w ramach posiadanych środków finansowych choć w części wynagrodzić olbrzymi trud ekipy filmowej przy realizacji tego filmu, który w efekcie przyniósł tak wspaniałe wyniki artystyczne, finansowe, jak i wysokie wskaźniki techniczno-ekonomiczne.
> Reżyser Stanisław Bareja
> Kierownik produkcji filmu Tadeusz Baljon

Latem 1986 roku na sali projekcyjnej TVP odbyła się pierwsza kolaudacja w obecności cenzorów. Odcinki emitowano przez trzy dni. Oceniano je przy zamkniętych drzwiach. Później przedstawiciele „Poltelu" dyskutowali z reżyserem.

Nikt nie wiedział, kiedy nadejdzie czas historycznych zmian. Przywódca ZSRR Michaił Gorbaczow ogłosił *głasnost'* i *pierestrojkę*. Wzorem Kremla władze PRL kreowały swój reformatorski wizerunek. Cenzura powoli traciła zęby.

Na początku 1987 roku Stanisław Bareja nie tracił nadziei, że telewidzowie obejrzą serial w nieodległej przyszłości. W ostatnim wywiadzie prasowym z 4 marca 1987 dla „Głosu Wybrzeża" mówił:

> Zrobiłem 15-odcinkowy serial o warszawskich taksówkarzach, który planowano pokazać zaraz po Alternatywach, ale jak zwykle wszystko utknęło w laboratorium, nie ma jeszcze kopii i napisów. W najlepszym razie będzie można rozpocząć emisję w maju. Nie jest to najlepszy okres, robi się ciepło, ludzie mniej spędzają czasu przed telewizorami, ale nauczony

> doświadczeniem wiem, że lepiej jeśli będzie pokazany jak najszybciej, zanim przestanie być aktualny.

Decyzja o emisji zapadła już po śmierci reżysera. Pierwszy odcinek wyemitowano w niedzielę, 18 października 1987 roku. Serial bił wszelkie rekordy popularności, gromadząc miliony telewidzów. Wtedy doszło do najpoważniejszej ingerencji cenzury. Pretekstem do ostatniego ataku na Stanisława Bareję była tragedia, jaka rozegrała się 9 maja 1987 roku w Lesie Kabackim na południowych krańcach Warszawy. Na skutek awarii turbiny silnika doszło do katastrofy samolotu Ił-62 M SP-LBG „Tadeusz Kościuszko" lecącego do Nowego Jorku. Zginęły wówczas 183 osoby. Z serialu usunięto kilka scen, które według władz TVP mogły kojarzyć się z lotem 5055 i urazić rodziny ofiar rodziny ofiar katastrofy.

Po emisji odcinka *Safari* w studiu na Woronicza 17 dyspozycyjny redaktor Andrzej Cz., przez lata specjalizujący się w wazeliniarskich relacjach obrad KC PZPR, brutalnie zaatakował zmarłego, określając wycięty fragment mianem „czegoś, co przekracza granicę". Telewizja wyemitowała zakwestionowaną sekwencję. Sugerowano, że nieżyjący już od pół roku reżyser wykazał się płaskim poczuciem humoru, żerując na autentycznej tragedii. Nikt z dyskutantów nie poinformował telewidzów, że *Zmienników* realizowano dokładnie dwa lata przed katastrofą, a Bareja, jakkolwiek człowiek przewidujący, nie był jasnowidzem!

W obronie dobrego imienia męża wystąpiła Hanna Kotkowska-Bareja, zamieszczając list na łamach „Tygodnika Kulturalnego" i „Tygodnika Powszechnego":

> Takie działania pracowników telewizji wynikają z lekceważenia zarówno praw twórcy do przedstawienia swojej pracy w całości (co gwarantuje prawo autorskie), jak i pogardy dla widza, któremu wolno widzieć i wiedzieć, tylko to i w taki sposób, jaki został dla niego wybrany. Stanisław Bareja nie nakręci już

żadnego filmu i nie może się bronić, dlatego uważam za niedopuszczalne, by arogancja telewizyjnej władzy nawet po śmierci skazywała Go na krzywdzące insynuacje.

Dzięki zachowanemu scenopisowi możemy dokładnie odtworzyć sceny zakwestionowane przez cenzurę. Stanisław Bareja od momentu swojego debiutu był zafascynowany lotnictwem. Lotniska i wnętrza samolotu pojawiały w *Mężu swojej żony*, *Przygodzie z piosenką* i *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Na pokładzie Ił-62 nakręcono sceny podróży eksmałżonków Ochódzkich do Londynu. W niezrealizowanym scenariuszu *Złoto z nieba* i jego rozszerzonej wersji *Kilometr za horyzontem* napisanej kilka tygodni przed katastrofą pojawi się motyw fragmentu poszycia kadłuba śmigłowca, który zamontowany niechlujnie gumą do żucia zamiast nitu, odpada w trakcie lotu.

W *Brunecie wieczorową porą* widzimy urwane koło od samochodu. W usuniętym przez cenzorów fragmencie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* koła odpadają już z traktorów na przyfabrycznym parkingu.

Oto sceny zakwestionowane i usunięte z serialu:

Scena 210 — 6 m
Lotnisko krajowe
Uj. 844 — 2 m
Z płyty lotniska podrywa się do góry samolot pasażerski do Krakowa.
Uj. 845 — 2 m
Pracownik służby naziemnej uderzony w kolano traci równowagę.
Uj. 846 — 2 m
Uderzenie w nogę spowodowało kółko od samolotu, które w podskokach oddala się od poszkodowanego.
Scena 211 — 10 m
Lotnisko krajowe — wieża kontrolna
Uj. 847 — 2 m
Dyspozytor odbiera meldunek przez telefon: Tak, zrozumiałem. Przyjąłem.

Uj. 848 — 2 m
Palec naciskający włącznik
Uj. 849 — 4 m
Dyspozytor mówi do mikrofonu: Halo… PL-234… Słyszysz mnie? Ogłaszam alarm na wszystkich długościach fal. Zgłoś się.
Z głośnika słychać głos pilota: To PL-234. Zgłaszam się. Odbiór.
Dyspozytor lotów: To wieża kontrolna. Zawiadamiam cię, że zgubiłeś koło od podwozia. Przygotuj się do lądowania awaryjnego. Przedtem zrzuć paliwo. My przygotujemy straż i pogotowie. Odbiór.
Uj. 850 — 2 m
Z głośnika słychać potwierdzenie dyspozycji:
Głos pilota: Zrozumiałem, lecę tam gdzie zawsze.

Zakwestionowano także kolejne ujęcia, w którym leśniczy wraz rodziną zbiera paliwo w duży rulon ogrodniczej folii.

Uj. 864
Leśniczy patrzy w górę, po czym wzrokiem odprowadza odlatujący samolot.
Leśniczy schyla się i macza palec w płynie wypełniającym plandekę.
Uj. 865
Leśniczy wącha palec i orzeka: Dziewięćdziesiąt oktanów jak obszył.
Sekwencja kończy się lądowaniem samolotu.
Uj. 880
Samolot pasażerski podchodzi do lądowania. Wypuszcza podwozie.
Uj. 881
Wszystkie kółka są na swoim miejscu.

Sytuacja wyjaśnia się w scenie 219:

Dyspozytor lotów: Halo… PL-234. Podwozie masz w porządku. Widać ktoś inny zgubił kółko… może Gdańsk. Możesz kontynuować rejs do Krakowa. Odbiór.
Głos pilota: Muszę lądować… Nie mam już paliwa. Skończyłem.

Tylko nieliczni dziennikarze odnotowali fakt śmierci Stanisława Barei.

W „Kierunkach” z 31 sierpnia 1987 roku pisano:

> W relaksowo-wakacyjnym zamieszaniu — jak mi się wydaje — uwadze publicystów i krytyków umknął pewien fakt. Mianowicie: jeszcze w czerwcu zmarł nagle w Essen w wieku 58 lat reżyser i scenarzysta Stanisław Bareja. Zdaję sobie sprawę, że o zmarłych mówi się albo dobrze, albo wcale. Jeśli o Stanisławie Barei nie mówi się nic — znaczyłoby to, że niczym nie zasłużył się dla rodzimego kina. A tak po prostu nie jest! Bareja, choć nie był twórcą wybitnym, wniósł do polskiej kinematografii pewien szczególny, własny ton — i należy mu za to właśnie oddać sprawiedliwość. Nie tyle może zdawkowymi pośmiertnymi komplementami, co próbą określenia, kim właściwie był i co zrobił (…). Bareja nie wkroczył do kina w sposób błyskotliwy i szokujący, nie zdobył przebojem publiczności i krytyki. Rozwijał się długo, powoli i na dobrą sprawę dopiero ostatnie lata, ostatnie jego trzy filmy pokazały pełnię jego możliwości. I to możliwości obiecujących dalszy rozwój. (…). Był w najgłębszym sensie tego słowa rzemieślnikiem kamery. Czerpał pomysły z zewnątrz, obserwował i naśladował mistrzów (z bardzo różnymi rezultatami) i właściwie dopiero po pięćdziesiątce doszedł do zupełnie własnego stylu. Po długich próbach. I właśnie w tym momencie zaskoczyła go śmierć. (…)
> Do tego wcześniej stosunkowo łagodnego kina wtargnęła jakaś nuta okrucieństwa, ironii. Bawiąc — zaczęło dręczyć, zmuszać do myślenia. Oburzać. Stanisław Bareja odnalazł własną drogę komedii. Z dala od obiegowej satyry i publicznej paplaniny. W takim właśnie momencie musiał od nas odejść.

W kwietniu 1988 roku na łamach „Filmu” Maciej Pawlicki był pierwszym krytykiem filmowym, który odważył się zrehabilitować dorobek Barei:

> Barei zrobiliśmy krzywdę. My — sfora filmowych pismaków. Nie warto już się bić w piersi, ale warto puknąć się w czoło. Im dokładniej przyglądam się z perspektywy czasu filmom Stanisława Barei, tym konieczność owego pukania wydaje mi się bardziej oczywista. Mamy w kinie pułk proroków, szwadron natchnionych szamanów, mamy gromadkę buntowników. Mamy

> tuzin publicystów, tłum kreacjonistów, dwa tłumy psychologów. Mamy wreszcie kilku odkłamywaczy i kilkunastu zakłamywaczy historii oraz pięciu piewców tragizmu. Ale Bareja był tylko jeden. Sam pośród mądrych min i rozdartych dusz. Jedyny w swym zdumiewającym uporze zapisywania absurdu codzienności (…) Jego sposób na kino był jego sposobem na życie w tym miejscu na ziemi, i w tym czasie, w którym przyszło mu żyć. Zmieniał się ów sposób wraz z życiorysem, wraz z wiarą w sens pracy, wraz z tutejszą historią.
>
> Całkiem inne są przecież pierwsze filmy Barei, te z początku lat sześćdziesiątych, całkiem inne te ostatnie, z lat osiemdziesiątych. Linię ewolucji widać wyraźnie, meandry tej linii mówią wiele nie tylko o historii polskiego filmu w ostatnich trzydziestu latach, ale w ogóle o historii naszej kultury i jej wzajemnych powiązaniach z sytuacją ogólną.

O *Zmiennikach* pisano mało i zwykle negatywnie. Próżno by szukać nazwiska Bareja w opracowaniach z lat 80. Nie znajdziemy go w *Film polski wczoraj i dziś* Stanisława Janickiego (1982) ani opracowaniach z późniejszych lat. Medialny niebyt reżysera trwał do końca dekady, a jednocześnie — do upadku komunizmu.

R jak Reżyser

W opinii krytyki oraz niektórych reżyserów do dziś pokutuje pogląd, że od strony technicznej filmy Stanisława Barei zrealizowano w sposób niedbały, niechlujny, urągający wszelkim prawidłom sztuki filmowej. Niestety, przyczyniły się do tego wypowiedzi różnych osób, m.in. Macieja Łuczaka, który w książce *Miś czyli rzecz o Stanisławie Barei* (2003) pisał:

> (…) potem tzw. obiektywne trudności sprawiały, że wolał pójść na obiad, niż na planie filmowym dążyć do doskonałości. Swoje komedie robił więc trochę „na kolanie", odrobinę niechlujnie, stosując najprostsze rozwiązania.

Andrzej Wajda wspominał w lutym 2009 roku:

> Staś był człowiekiem czynnego życia towarzyskiego i oddawał filmowi tyle, ile uważał za konieczne.
> Zwykle rano dzień pracy Staś Bareja rozpoczynał od zakupów produktów żywnościowych na obiad przy ulicy Polnej, jeśli pracował w Warszawie. Później zdjęcia trwały do późnego obiadu, na który wzywał go zdrowy organizm, a który sam gotował w domu.
> Przykład: ekipa Barei realizuje film na dachach domów przy jednej z głównych ulic miasta. Nagle reżyser podchodzi do komina, wącha dym, który się z niego wydobywa, i mówi:
> — Grochóweczka! Koniec zdjęć…
> Ta anegdota opowiada o Stasiu więcej niż rozważania filmoznawców. Kiedy my żyliśmy ideami, on znał życie i prawdę obecną wokoło nas. Jest ona dziś bardziej realna i mówi więcej o PRL-u niż nasze starania.

Anegdota nie do końca jest prawdziwa. Gdy badania wykazały zmiany cukrzycowe, regularne posiłki na planie (i poza nim) stały się koniecznością.

Owszem, filmy Barei nie są wycyzelowane i perfekcyjne technicznie. Ale czy to jest ich wadą?

Janusz Morgenstern:

> Mogły być staranniej zrealizowane, ale nie zyskałyby przez to niczego. „Surowa”, mało finezyjna forma potęgowała dodatkowo zawarty w nich olbrzymi ładunek humoru. Były proste, ale nie prostackie.

Tadeusz Chmielewski:

> Staszek nie cyzelował ujęć. Najważniejsze dla niego było ogólne wrażenie, jakie komedie wywołują na widzu. Dużą wagę przywiązywał do dialogów, pozostawiając jednak aktorom swobodę w ich interpretacji. Film na tym zyskiwał. Pracował szybko. Szybciej i sprawniej od innych. Wzbudzało to zawiść w środowisku.

Stanisław Tym:

> Jako reżyser — absolutny profesjonalista. Czasem nie zgadzałem się z nim, próbując dopracować niektóre ujęcia, które mogłyby być lepsze. W innych brakowało puent. To dotyczyło zwłaszcza pierwszego wspólnie pisanych scenariusza — *Bruneta wieczorową porą*. Docieraliśmy się, czasem było to bolesne. Na planie jednak był zawsze świetnie przygotowany.

Pracował z najlepszymi specjalistami w kraju. W *Brunecie wieczorową porą* za kamerą stanął Wiesław Zdort, współpracujący z Bareją od 1953 roku, czyli od realizacji *Drugiego sumienia*.

W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* zdjęcia są dziełem Jana Laskowskiego. Andrzej Gronau miał w swym dorobku *Nóż w wodzie* Polańskiego czy *Zezowate szczęście* Munka. Andrzej Ramlau pracował wcześniej z Hasem i Wajdą. Nie był nowicjuszem Wiesław Kaczmarek, odpowiedzialny za zdjęcia w *Misiu*. Na liście scenografów widzimy

nazwiska Allana Starskiego i Haliny Dobrowolskiej. To profesjonaliści, którzy nie robili filmów „na kolanie”.

Jacek Fedorowicz:

> Mówienie o niechlujstwie go krzywdzi, ale mogę się domyślać, skąd się to wzięło. Z zazdrości, zawiści, to oczywiste. Ale poza tym: Staszek był fachowcem, filmowcem „z krwi i kości”. Wiedział, jak i po co kręci scenę, i dążył do optymalnego wyniku, ale ponieważ wiedział, że nie może sobie pozwalać na wielokrotne powtarzanie scen, przed ujęciem robił wszystko, żeby ujęcie wyszło. Miał wszystko dokładnie przemyślane, wiedział, gdzie postawić kamerę i jak zagospodarować plan aktorami, operator-przyjaciel też wszystko wiedział zawczasu, a do tego jeszcze Staszek stwarzał atmosferę, miły nastrój przed ujęciem, nie było wrzasków, była powszechna życzliwość. Aktorów znał, wybierał „pewnych”, o których wiedział, jak się zachowają. Dochodziło do ujęcia. Po ujęciu Staszek z udawaną nonszalancją pytał szwenkiera na przykład „a widziałeś, że on wchodzi?”. „Widziałem”. „No to kupione. Robimy następne”. Dla niezorientowanego obserwatora mogło to wyglądać na skrajne niechlujstwo.

Negatywny wizerunek Barei — reżysera idącego po linii najmniejszego oporu (czytaj: leniwego) miał jeszcze inną przyczynę. Nie wszyscy „chwytali” jego surrealistyczne poczucie humoru. Osoby postronne rozumiały na opak jego słowa. Jacek Fedorowicz:

> Do tego dochodzą pozy Staszka, czyli właśnie cała jego autoironia na temat własnego kręcenia. Potrafił na przykład opowiadać, że wybrany obiekt naturalny, na przykład willa z Wydziałem Finansowym na początku *Nie ma róży,* była wybrana dlatego, że jest blisko jego domu na Fitelberga i będzie mógł w przerwie skoczyć do domu na obiad. To były tylko żarty. Wiem, ile czasu poświęcał na wybieranie obiektów i jak dla niego to było ważne. Tego typu odzywki brano jednak — jak widać — na poważnie.

Zwykle dysponował skromnymi budżetami oraz skromnym zapasem

taśmy. Zdjęcia trwały zazwyczaj ok. dwóch — trzech miesięcy. Rzekomy prymitywizm warsztatowy Barei był mitem powielanym przez zawistnych „kolegów” — filmowców, którzy spędzali zwykle pół roku na planie. Dotyczy to przypadku zwykłego filmu, a nie superprodukcji jak *Krzyżacy*. W 1955 roku średni okres zdjęciowy godzinnego filmu fabularnego liczył 205 dni! Dla porównania: *Poszukiwany, poszukiwana* zrealizowano w zaledwie 57 dni.

Jacek Fedorowicz:

> Kręcił sprawnie i szybko, ponieważ — zwyczajnie — był fachowcem. Umiał posługiwać się językiem filmowym, nie musiał długo kombinować, po prostu wiedział. Myślał „filmowo”, co przejawiało się w tym, że wielokrotnie zapamiętywał sobie jakiś obiekt istniejący, pejzaż, wnętrze, powtarzające się zdarzenie, maszynę czy cokolwiek innego, jako warte wykorzystania w filmie i często się zdarzało, że do tego dopisywał scenę czy naginał scenariusz. Już na etapie pomysłu do filmu czy wstępnej fazy scenariusza wiedział, co gdzie będzie kręcone. Tak było z zaporą na rzece Bóbr (*Trójka do bicia*) czy z kanałem żerańskim i wielkimi namiotami, dziś chowającymi korty tenisowe w zimie, a stanowiącymi sensacyjne *novum* pod koniec lat 60. Namiot miał być użyty w filmie *Nasz człowiek w Warszawie*. Sam wynajdywał obiekty, krążąc czasem po Warszawie na składanym rowerze.

„Filmowe myślenie” oznaczało dobrą współpracę z aktorami i operatorem kamery. Dokręcanie dubli po złym ujęciu mogło trwać w nieskończoność.

Fedorowicz (2008):

> Staszek doskonale zawsze wiedział, jak fotografować wybrany obiekt. W *Nie ma róży* zapierającą dech scenę na dachu mamy tylko dzięki temu, że Staszek umiał w odpowiednim miejscu postawić kamerę. Brak taśmy też miał pewien wpływ, ale chyba nie decydujący. Staszek angażował aktorów, do których miał zaufanie, wiedział, że zagrają to, co trzeba. Ja akurat nie jestem aktorem w sensie „technicznym”, ale na planie u Staszka grałem własny tekst

autorski albo przez siebie wymyślone gagi. Byłem wychowany na programach telewizyjnych, nadawanych w latach 60. wyłącznie na żywo, a Staszek — bardzo mi to odpowiadało! — uważał, że najlepsze jest ujęcie kręcone pierwszy raz, a potem dopiero — najwcześniej — dwudziesty dubel może z nim konkurować. Miał rację. Świadomość, że scena będzie kręcona tylko raz, powodowała pożyteczną mobilizację. W dodatku ponieważ nie było wielu prób przed ujęciem, aktorzy nie tracili świeżości, naturalności.

Długi okres realizacji oznaczał wysokie koszta. Zasada Barei brzmiała: „Najdroższym elementem każdego filmu jest czas". W dobie powszechnego braku szacunku dla własnego i cudzego czasu brzmiało to co najmniej egzotycznie.

Częściej wyznawano: „Czy się stoi, czy się leży, pięć tysięcy się należy", pracując tak jak dekoratorzy w *Misiu*:

Hochwander: Panowie, no co jest?! Trzy dni i miało być rozebrane!
Robotnik: Będzie rozebrane! Śniadanie kończymy i już robimy, panie kierowniku!
Hochwander: Śniadanie to wy lepiej w domu jedzcie, bo mi tu reżyser na głowę włazi, że dekoracja nie gotowa!

Państwowe, czyli niczyje…

Hochwander: Słuchaj, Rysiek! Ty nie bądź taki demagog! Ja ty robisz kombinacje, to jest wszystko dobrze, a jak ja coś zaproponuję, to mi robisz szkolenie!
Ochódzki: Ja kombinacje? Powiedz mi jedną, a dam ci wypić całą butelkę koniaku. No, no?
Hochwander: Daj mi pięćdziesiątkę!
Ochódzki: No, mów!
Hochwander: A kto nakręcił aferę z fałszywym bratem? Przerwałem zdjęcia, ogłoszenie. Kosztowało mnie to ponad trzysta tysięcy!
Ochódzki: Ciebie?

Cyniczne pytanie postawione przez prezesa KS „Tęcza” dotyka sedna problemu.

Podobne zasady wyznaje Garwanko, kierownik produkcji *Spadkobierców Grunwaldu* w serialu *Zmiennicy*:

> To tylko milion, drobiazg (…) Czy ten milion będzie miał wpływ na premię ekonomiczną? Żadnej. Dla mnie to jest takie wiesz… Wyjmie z innej kieszeni… To jest takie małe *qui pro quo* i koniec, no!

Role aktorskie obejmowali technicy, dekoratorzy, autor muzyki. Nie był to kaprys, lecz konieczność związana z niskimi budżetami.

Krzysztof Kowalewski (2008):

> Miał doskonały filmowy słuch i wzrok.

Potrafił wyczuć każde zawahanie głosu, zmianę nastroju lub samopoczucia. Wiedział, czego może oczekiwać od aktora w danym dniu, godzinie, minucie. Tylko raz, w *Dotknięciu nocy*, przecenił możliwości aktora, powierzając rolę, która go przerosła. Nawet jeśli aktorzy bywają próżni, potrafią docenić to zaufanie. Wiedzieli, że taśmę wydzielono z aptekarską dokładnością. Grali skoncentrowani, ale bez presji i napięcia typowego u innych reżyserów.

Przez lata budował dobre relacje bez zakłamania, tanich pochlebstw czy szantaży, nieobcych innym filmowcom. Jego pogoda ducha udzielała się nawet urodzonym malkontentom, którzy paradoksalnie, świetnie odnajdywali się w komediowych rolach. W momentach stresu, którego nie brakuje na planie — jego gest, mina czy kilka słów były w stanie rozładować napięcie.

Realizacja komedii w PRL przypominała kurs ekstremalnego survivalu. Uznano ją za najgorszy gatunek filmu. Wielu reżyserów nie rozumiało trudności związanych z realizacją komedii, dopóki sami nie spróbowali tej

konwencji artystycznej. „Słuszny” politycznie reżyser otrzymywał zwykle dziesięć razy więcej taśmy niż przewidywana długość filmu (1:10). W przypadku Barei relacja oscylowała pomiędzy 1:3 a 1:5. W najlepszym przypadku miał on do dyspozycji najwyżej połowę tego, co inni. Bareja kręcił „na gotowo”, ograniczając ilość dubli do minimum. Niektórzy perfekcjoniści zadręczali operatora i aktorów kilkunastoma dublami. W takich sytuacjach Bareja mówił: „Poprawię niewiele, a zmęczony aktor zepsuje następne ujęcie”. Według Jana Laskowskiego „nie wkładał aktora w zbyt ciasny garnitur”, dając dużą swobodę w interpretacji roli. Aktorzy nie zawodzili, grali w pełnej koncentracji, lecz bez niepotrzebnych napięć. Nieudane ujęcie nie kończyło się stekiem obelg, jakie miotali inni filmowcy. Komedia jest wyjątkowo trudnym gatunkiem, który wymaga od reżysera szczególnej sprawności. „Przedobrzony” gag po prostu nie śmieszy. Dłużyzna irytuje. Poza kwestiami natury technicznej był jeszcze jeden powód, dla którego filmy Barei sprawiają wrażenie „nieoszlifowanych”. Po krytyce, jaka spotkała go za „białe telefony” w *Żonie dla Australijczyka*, reżyser już nigdy nie pozwolił scenografom upiększać rzeczywistości. Filmy Barei nie są wycyzelowane, ponieważ rzeczywistość PRL nie była ani gładka, ani miła, jak ogłaszała to oficjalna propaganda i kolorowe foldery Orbisu dla zagranicznych turystów.

Bareja pracował ekspresowo. Niektórych mogło zdziwić niespotykane wówczas w polskiej kinematografii tempo pracy. Zdjęcia trwały najwyżej dwa — trzy miesiące. Tyle czasu potrzeba do zdjęć dziś, gdy każdy filmowiec wie, że „czas to pieniądz”.

Za „szybkościowym” wizerunkiem reżysera kryła się sumienna praca, także poza planem. Długie godziny spędzał przy stole montażowym, pomagając w tworzeniu kopii wzorcowej.

Jacek Fedorowicz:

Staszek umiał w trakcie kręcenia obserwować film oczami widza. Oto przykład wymiany zdań: „Staszku, przecież ona była w białej bluzce, a teraz jest w czerwonej, to jest do tej samej sceny, to się nie zmontuje!”. Na co Staszek: „Gdyby widz miał zauważać takie rzeczy, nie warto by było kręcić tego filmu”, po czym dawał przykłady spektakularnych potknięć w znanych i uznanych filmach amerykańskich. Takie podejście to też niby przykład niechlujstwa. Takie półżartem mówione sentencje wynikały nie z niedbałości, ale z tego, że Staszek doskonale wiedział, na co chce zwrócić uwagę widza, jak rozegrać scenę, by widz zobaczył przede wszystkim to, co reżyser chce, żeby zobaczył, a na inne rzeczy żeby nie zwrócił uwagi.

Ewa Błaszczyk:

Bareja tak skupiał się na odtwarzaniu realiów, że odpuszczał aktorom. Ile kto sam z siebie dał, tyle w filmie było. Zresztą Staszek jako człowiek niesłychanie delikatny miał ogromny problem ze strofowaniem kogokolwiek. Nie zdarzyło się, by mówił: „Źle, nie tak. Zrób wszystko zupełnie inaczej”. Raczej starał się tłumaczyć ogólnie — o sytuacji, klimacie… Niektórzy reżyserzy zamęczają aktora, by uzyskać pożądany efekt. On — przeciwnie.

Wiesław Gołas:

Ze Stanisławem Bareją pracowało mi się doskonale. Znalazłem pole do popisu, pozwalał na moje sugestie, a ja propozycji wzbogacenia ról miałem bardzo dużo. Dawał mi pełen luz i mówił zawsze „Wiesiu, rób, jak chcesz”. Czasami, kiedy kręciliśmy, Staś siedział, patrzył i drapał się po twarzy ze skrzywioną miną. Pytaliśmy się: „No, jak było?”. „No, bardzo dobrze, bardzo dobrze”, odpowiadał, a minę miał „na nie”! (…)
Dzisiaj komedie Barei to filmy kultowe. I pokazane w nich zjawiska są niestety nadal powszechne: korupcja, prywata, protekcja, kombinacje. Ale w życiu nie są tak zabawne jak w filmie.

W 2009 roku Violetta Buhl opowiadała:

Po ukończeniu szkoły chcieliśmy robić „kino przez duże K”. Stanisław Bareja

był wówczas twórcą pogardzanym. Na jego filmach uczono nas, jak nie robić filmów.

Jego komedie uważano za kliniczny przykład niechlujstwa. Traktowano jak rzemieślnika bez grama artyzmu. Słyszeliśmy wciąż: „To brudnopisy, nie filmy!”. Pracowałam już z Krzysztofem Kieślowskim. W 1981 roku realizowaliśmy *Przypadek* i *Krótki dzień pracy*. Obydwa zresztą trafiły na półkę.

Gdy Andrzej Swat zaproponował mi udział przy produkcji serialu komediowego Barei, potraktowałam to jak zesłanie. Nie miałam przekonania. Wydawało mi się, że to słaby pomysł, daleki od ambitnego kina moralnego niepokoju. Bareja wyczuł moje obiekcje. Od pierwszej chwili potraktował mnie wspaniale, z nieukrywaną radością wprowadzając do ekipy. Już po kilku godzinach pracy zrozumiałam, jak bardzo krzywdzą go obiegowe opinie, które krążyły po środowisku. Cudowny, pełen ciepła i optymizmu człowiek. Na planie — profesjonalista. Nauczył mnie, że w filmie najcenniejszy jest czas. Szanował czas własny i ekipy. Nie celebrował ujęć. Duble były u niego rzadkością. Od szczegółów ważniejszy był dowcip, dialog i zaskakująca puenta. Wyprzedzał swoją epokę kulturą pracy i profesjonalizmem bez fałszywego zadęcia. Aktorzy i ekipa uwielbiali pracę z nim. Filmy, które wówczas wydawały się ważne i doniosłe, z biegiem lat straciły swoje dostojeństwo. Chwilami drażnią patosem i sztucznością sytuacji. A Bareja trwa. Jest ponadczasowy. Jego komediom nie brak walorów dokumentu. Tyle tylko, że przerysowanego kreską karykaturzysty.

Adam Ferency, który w serialu *Zmiennicy* grał milicjanta Borkowskiego, wspominał (2010):

Grałem w scenie, w której milicjant Borkowski próbuje aresztować Krashana. Tylko kilka scen było nagranych w autentycznym hotelu „Novotel”, reszta w hali na Samochodowej. Trwa kolejny dzień zdjęciowy. Ktoś od scenografii niedokładnie zestawił jej elementy, na ścianie była widoczna szczelina czy też jakieś widoczne gołym okiem pęknięcie, dekoracja była przygotowana „na szybko”. Ktoś zwrócił na to uwagę. Bareja zarządził 45-minutową przerwę na poprawienie dekoracji. Trzy kwadranse minęły. Ostatnie przygotowania

i okazuje się, że wszystko wygląda tak samo jak przedtem. Chwila konsternacji. A Bareja patrzy na ścianę, na tę szczelinę, krzywi się, jak miał to w zwyczaju, i z rezygnacją w głosie mówi:
— Eeeee, trudno… zostawcie to, przygotować się do zdjęć!
Ktoś zapytał go zdziwiony:
— Panie Staszku, ale co robimy z tą ścianą? Przecież to będzie widać…
Bareja na to spokojnie:
— Eeee, daj spokój. Jaki kraj, takie filmy!

Nie było to tolerowanie niechlujstwa, lecz pogodzenie się z siermiężną rzeczywistością PRL, w której nie było miejsca na perfekcjonizm. Zawsze znalazła się niedomalowana dekoracja czy wybrakowany rekwizyt rodem ze *Spadkobierców Grunwaldu* (*Zmiennicy*). Widząc takie przeciwności na planie, widząc ich nie jedną, lecz dziesiątki, Bareja zachowywał spokój, nie wpadał, jak wielu jego kolegów, w furię, nie mieszał nikogo z błotem, lecz powoli, uparcie dążył do celu i cel ten zawsze osiągał. Szanował czas swój i ekipy. Wykorzystywał też sprawdzone pomysły z przeszłości. Z *Misia* pamiętamy słynne:

— Obwiązać twarze szmatami, że… że niby dzieci zęby bolą. Dzieci wtedy nie miały opieki dentystycznej!

Motyw prowizorycznego opatrunku na bolące zęby pojawił się po raz pierwszy w 1955 roku, gdy Bareja asystował Tadeuszowi Makarczyńskiemu na planie baśni dla dzieci filmu *Warszawska syrena*. Tam kawałek płótna związanego wokół twarzy nosił Sławeusz (Wacław Jankowski), mąż złej wiedźmy Kobylichy. Ćwierć wieku później podobne rozwiązanie na twarzach wąsatych „dzieci” z nagonki nabrało nowego, groteskowego sensu. W *Warszawskiej syrenie* Kobylicha (Hanna Skarżanka) użyła czarnego kota jak psa, do poszczucia koguta Sawy. Jeśli kot mógł odgrywać rolę psa, to dlaczego nie przebrać go w skórę „zająca”

w słynnej scenie polowania w *Misiu*? Pomysły odrzucone w jednym filmie trafiały do innego. Powtarzał, że „przy komedii trzeba mieć dziesięć razy więcej pomysłów niż przy dramacie”.

W wywiadzie Jacka Fedorowicza ze Stanisławem Bareją dla Programu 3 Polskiego Radia (wrzesień 1981) reżyser mówił z goryczą:

> Moje filmy, wydaje mi się, są uczciwe. Może one nie są tak zrobione, jak by należało. Po prostu gatunek jest nielubiany. (…) Ja przypuszczam, że każda komedia w Polsce jest przyjmowana źle. (…) Śmiech służy mi jako łatwiejszy sposób dotarcia do ludzi. Ponieważ te moje filmy ogląda bardzo dużo widzów, no to myślę tak: na straty nikogo nie narażam. One przynoszą zysk, czyli przedsiębiorstwo powinno być ze mnie zadowolone. Ja mówię to, co myślę, i wydaje mi się, że ludziom wskazuję na pewne niebezpieczeństwa, ostrzegam ich przed czymś. A że się przy tym bawią, to już trudno, to już jest ten koszt, który musimy zapłacić.

Koszt był wysoki, zbyt wysoki. Za realizację swoich późnych filmów płacił własnym zdrowiem.

Konspira

Stanisław Bareja nie ukrywał negatywnego stosunku do komunizmu, ustroju, w którym przyszło mu żyć i pracować. Realizował filmy lepsze lub gorsze, nigdy jednak nie pracował na bezpośrednie zlecenie władzy, unikając tematów propagandowych, np. filmów wojennych. Jeszcze w latach 60. do wstąpienia w szeregi PZPR bezskutecznie namawiał go kolega, operator filmowy Franciszek Kądziołka. „Im więcej przyzwoitych ludzi zapisze się do partii, tym partia stanie się lepsza, bardziej przyjazna obywatelowi", agitował naiwnie. Reżyser powiedział mu dosadnie, co myśli o „przewodniej sile narodu". Odtąd wzajemne relacje uległy schłodzeniu, a reżyser pracował z innymi operatorami. Wstąpienie do partii oznaczało akt kapitulacji wobec systemu, którego nigdy nie zaakceptował. Bareja czuł awersję do wszelkich organizacji, nawet tych niezwiązanych bezpośrednio z kręgami władzy. Po atakach Kutza żona i przyjaciele długo przekonywali go, by wstąpił do Stowarzyszenia Filmowców Polskich, aby skuteczniej bronić się przed pomówieniami. Lecz niszczenie reżysera nie ograniczało się jedynie do Kutza lub Poręby. Niszczono go w sposób planowy i z poparciem „góry", czyli PZPR.

W wywiadzie rzece Juliusza Ćwielucha *Taka zabawna historia* (2014) Krzysztof Kowalewski wspominał:

> Na niechęć do niego składało się bardzo wiele czynników. Od ludzkiej zawiści, bo to jednak było kino kasowe. Na te filmy ludzie walili drzwiami i oknami. Ale było też przyzwolenie z góry na niszczenie Barei.

Przyzwolenie z góry…To wystarczyło, by od 1977 roku reżyser żył w swoistym „osaczeniu".

Bareja od studiów przyjaźnił się z Janem Łomnickim. Jego brat, aktor Tadeusz Łomnicki, był członkiem Komitetu Centralnego PZPR. Bareja był zażenowany, gdy podczas imieninowego przyjęcia słyszał od niego ostre, antypaństwowe dowcipy, które w ustach partyjnego aktora brzmiały jak prowokacja. Jan próbował bronić brata, nie był jednak przekonany do jego racji. Podobny mechanizm zachowania odnajdziemy w postaci towarzysza Jana Winnickiego, mieszkańca bloku przy Alternatywy 4. Warto jednak dodać, że cztery dni po ogłoszeniu stanu wojennego Łomnicki oddał swoją legitymację partyjną na znak protestu. Podobnie postąpił inny aktor Mariusz Dmochowski, prezes Koniuszko z serialu *Zmiennicy*.

Tomasz Michalak:

> O członkach PZPR Staszek zwykł mawiać per kłamczuszki. W jego ustach to słowo znaczyło tyle co bezczelni, obrzydliwi kłamcy.

W przeciwieństwie do Jana Łomnickiego i innych kolegów nie przeklinał, używając najwyżej często spotykanego w dialogach własnych filmów słowa „barany”.

Cytat Lenina o filmie — „najważniejszej ze sztuk” wypowiedziany przez Hochwandera w *Misiu* nie był przypadkową frazą. Przesłanie wodza rewolucji traktowano jak biblijny kanon. Kronikę wydarzeń „Filmowego Serwisu Prasowego” z listopada 1976 roku poświęcono w całości obchodom XXX Jubileuszowych Dni Filmu Radzieckiego. Czytamy w niej: „W dniach 4–9 listopada w Warszawie odbyło się Ogólnopolskie Seminarium Filmowe: Współczesny film radziecki w świetle leninowskiej koncepcji kultury”. Temat jednego z referatów wygłoszonego przez naukowca z tytułem doktorskim brzmiał *Najważniejsza ze wszystkich sztuk wczoraj i dziś*. Radziecki film był przez recenzentów traktowany jak objawienie światowego kina. Dotyczyło to zresztą, choć w mniejszym

stopniu, innych produkcji pochodzących z „demoludów”. Ci, którzy wylewali na Bareję strumienie jadu i pomyj, rozpływali się w zachwytach, pisząc o wybitnych walorach arcydzieł w rodzaju *Zboże*, *złoto*, *nagan* czy *Kolory granatu*. Oglądały je niemal wyłącznie tysięczne tłumy pędzonych pod przymusem do kina uczniów i żołnierzy LWP.

Opozycyjna aktywność reżysera zaczęła się w 1977 roku. Od kilku miesięcy istniał KOR. Dwudziestego piątego marca powstał Ruch Obrony Człowieka i Obywatela. Do Szwecji zbiegł pracownik cenzury Tomasz Strzyżewski, który wywiózł kilkaset stron notatek demaskujących działania GUKPPiW. W maju SB rękoma „nieznanych sprawców” zamordowało studenta Stanisław Pyjasa. Trwały represje wobec robotników Radomia i Ursusa, któremu władze odebrały prawa miejskie.

Konspiracyjną inicjację odbył za sprawą i z udziałem Stanisława Tyma. W kwestiach artystycznych dochodziło miedzy nimi do spięć. Prywatnie pozostali niezawodnymi przyjaciółmi. W sierpniu 1977 roku wraz z ekipą udali się do Paryża na zdjęcia do *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. W wolnej chwili Tym spotkał się w Maissons-Laffitte z Jerzym Giedroyciem i Zygmuntem Hertzem z „Kultury”. Z wyklętego przez władze PRL wydawnictwa otrzymał ponad sto książek. Każdy z tytułów był na cenzorskim indeksie. Wśród nich *Cień Katynia* Stanisława Swianiewicza i kilka innych publikacji. Wraz z Bareją zapełnili nimi okrągłe, metalowe zasobniki do transportu materiałów filmowych, tzw. „placki”. Jaskrawe naklejki: „Nie otwierać! Materiał światłoczuły” skutecznie ochroniły bezdebitowe lektury przed czujnym wzrokiem celników i wopistów, którzy ograniczyli odprawę do minimum. Funkcjonariusze nie chcieli odpowiadać za uszkodzenie państwowego mienia.

Gdy dwa i pół roku później ekipa *Misia* powracała rejsowym Ił-62 z Londynu, w luku bagażowym spoczywał kontener wypełniony

nielegalnymi wydawnictwami, „godzącymi w ustrój i sojusze PRL”. Na wypadek rewizji również zamaskowano je „plackami” oraz innymi rekwizytami.

Po latach w podobny sposób kamerzysta i dźwiękowiec TVP próbowali przemycić kilogramy zegarków z Tajlandii w serialu *Zmiennicy.*

Przewóz nielegalnych wydawnictw przez osobę prywatną był znacznie trudniejszy. W przypadku podejrzeń lub po donosie „życzliwych” celnicy dokonywali skrupulatnej rewizji, czasem demontując nawet elementy tapicerki podejrzanego pojazdu. Bareja podjął ryzyko. Przed powrotem z Essen jesienią 1977 roku reżyser zakupił pierwszy tom *Czarnej księgi cenzury PRL*, świeżo wydany w londyńskim Aneksie. Przemycone do Szwecji notatki byłego cenzora Tomasza Strzyżewskiego zawierały informacje o strukturze GUKPPiW oraz dane teleadresowe najważniejszych osób w urzędzie. Legalne wydawnictwa zakupione w RFN przytępiały czujność i zniechęcały celników do dalszych poszukiwań.

Za kierownicą mercedesa siedział niewysoki, uśmiechnięty mężczyzna. Znudzony wopista oglądał paszport. Zapytał o zawód:

— Filmowiec? Reżyser? Ma pan coś do oclenia? Proszę otworzyć bagażnik!

Przepastny bagażnik i wnętrze pojazdu wypełniały książki. Dokładna lustracja zawartości zajęłaby wiele czasu.

— Trochę książek? Hmm…, przecież to cała biblioteka… Proszę jechać!

Pod warstwą legalnych książek i albumów kryła się „bibuła”. Jakie wiązało się z tym ryzyko? Podczas głośnego „procesu taterników” przemycających książki paryskiej „Kultury” w lutym 1970 roku zapadły wyroki od trzech do pięciu lat pozbawienia wolności. Oskarżeni opuścili więzienne mury prawie dwa lata później na mocy amnestii. Zarzut brzmiał:

„Lżenie, wyszydzanie lub poniżanie ustroju PRL (art. 270 kk). Rozpowszechnianie fałszywych wiadomości i szkalowanie ustroju”. Osobie zatrzymanej z ładunkiem nielegalnych publikacji dyspozycyjni prokuratorzy mogli postawić każdy z wymienionych zarzutów lub rozszerzyć je o inne artykuły Kodeksu karnego.

Podczas procesu publikacje o zbrodni NKWD w Katyniu czy *Czarna księga cenzury w PRL* stanowiły dodatkowe okoliczności obciążające.

Jesienią 1977 roku Bareja związał się z Komitetem Obrony Robotników KOR, którego członków SB w swoich materiałach określało mianem „graczy”.

Mirosław Chojecki (2008):

> Nasza znajomość rozpoczęła się „przy kotlecie”. W stołówce Związku Literatów przy Krakowskim Przedmieściu nie było wolnych miejsc. Dosiadłem się do jednego ze stolików, przy którym siedzieli Bareja i Tym. Nie jestem pewien, ale mógł tam być także Tadeusz Konwicki. Przedstawiliśmy się wzajemnie. Bareja nie był postacią anonimową. Rozmawialiśmy na luźne tematy. O konspiracji ani słowa. Każdy obawiał się prowokacji.

Od spotkania w stołówce minęło kilka miesięcy.

Chojecki opowiada, co było dalej:

> Poszukiwałem lokalu na drukarnię. Najlepiej do tego celu nadawał się wolnostojący dom z możliwością dojazdu. Na początku 1978 roku od zaufanej osoby otrzymałem kontakt na ulicę Fitelberga 31 bez nazwiska właściciela. Na miejscu okazało się, że to poznany wcześniej Stanisław Bareja. Jego dom — szeregowiec nie nadawał się na drukarnię. Odgłosy maszyny drukarskiej mogły wzbudzić zainteresowanie sąsiadów.

Do podziemia przez garaż

Człowiekiem, który przez dziesięć lat pracował w piwnicy reżysera był Tomasz Michalak. Po raz pierwszy SB zatrzymało go w 1976 roku, gdy „kolega” z akademika doniósł o posiadanym przez niego egzemplarzu Sołżenicyna. Notabene zakazaną w PRL książkę przywiozła z Francji córka komunistycznego dygnitarza, Oskara L.

Michalak trafił do konspiracji w maju 1977 roku, gdy po śmierci Stanisława Pyjasa wydrukował na prymitywnym powielaczu białkowym nekrolog zamordowanego przez komunistyczną bezpiekę studenta. Udał się do Zbigniewa Romaszewskiego, a ten skierował go do Mirosława Chojeckiego. W tym czasie budował on zalążek Niezależnej Oficyny Wydawniczej (NOWA). Pod koniec 1977 roku NOWA wydała *Czarną księgę cenzury w PRL*, drukowaną w mieszkaniu wynajętym przez Tomasza Michalaka na Starym Mieście.

> Staszka poznałem przez Chojeckiego podczas projekcji filmu w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich przy Foksal. Udostępnił mi część swojej piwnicy, tzw. pralnię na ciemnię fotograficzną. Przywiozłem stół, powiększalnik Krokus i własne odczynniki chemiczne. Przynosiłem własny prowiant, miałem maszynkę gazową. Spędziłem tam dwa sylwestry. Staszek częstował mnie wtedy lampką szampana.

Regularną współpracę nawiązali we wrześniu 1979 roku. Szybko przypadli sobie do gustu. Reżyser miał do niego pełne zaufanie, wręczył mu zapasowy komplet kluczy.

Michalak wspominał w sierpniu 2019 roku:

> Zawsze sprawdzałem, czy przed domem nie stoi podejrzany wóz. Esbecy

używali wtedy głównie fiatów 125p. Dwóch czy trzech facetów w aucie zawsze wzbudzało moje podejrzenia. Przed wejściem starałem się zmienić wygląd. Zimą zakładałem czapkę, zdejmowałem okulary. Najczęściej wchodziłem przez garaż, który był połączony schodami z piwnicą Staszka. Tak było najbezpieczniej. Obok było kilka garaży. Czasem któryś z sąsiadów coś robił przy aucie obok, wtedy przechodziłem do furtki od strony Fitelberga i wchodziłem frontowymi drzwiami.

W lutym 1980 roku Michalak za namową reżysera pojawił się na planie *Misia*, gdzie wykonał szereg zdjęć z planu. Na kliszy uwiecznił sceny wiecu filmowców, którzy „parówkowym skrytożercom" mówili „nie". Transparent, na filmie zasłonięty głowami statystów, nosił hasło „Nasz cel — uprzemysłowienie wsi". Podczas przerwy w zdjęciach Bareja, ubrany w palto i futrzaną czapkę, wszedł na mównicę, naśladując zachowanie komunistycznych przywódców podczas przemówień. Dwa miesiące później z budynku u zbiegu Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej wykonał akcję zrzucenia kilku tysięcy ulotek z antypaństwowymi treściami.

Strachy na Lachy

Pod koniec lat 70. rosła liczba tytułów wydanych w podziemiu. Brakowało jednak czasopisma satyrycznego.

Stanisław Tym:

> Po zimie stulecia mieliśmy ze Staszkiem nadzieję, że ekipa Gierka nie przetrzyma kolejnej i władzę przejmą młode partyjne wilki. Na początku 1980 władza miała się jednak dobrze.

Bareja wraz z przyjaciółmi podjął się stworzenia nowego tytułu. W czerwcu 1980 roku Tomasz Michalak wykonał matryce.

Jacek Fedorowicz bezbłędnie pamięta zawartość konspiracyjnego druku, identyfikując anonimowych wówczas autorów:

> Wywiad z Gierkiem jest Tyma. Tekst „Panie Redaktorze” jest na 99 procent mój. Wykorzystałem także motyw modnego wówczas hasła komunistów PROGRAM PARTII PROGRAMEM NARODU. Narysowałem perspektywę szosy i na poprzecznym moście (ulubione miejsce umieszczania propagandowych haseł) narysowałem transparent POGROM PARTII PROGRAMEM NARODU. Nie pamiętam jednak, które teksty były Staszka Barei. Był on pomysłodawcą, inicjatorem i kimś w rodzaju „redaktora naczelnego”.

Standardy konspiracyjnego druku różniły się od technik stosowanych w legalnych drukarniach. Na pożółkłych kartkach z trudem odczytujemy:

> I oto ani się człowiek obejrzał, oddajemy ci, Czytelniku, jubileuszowy numer naszego pisma. Jak każe tradycja — po cichu, jak każe tradycja — spod lady.

Tak brzmią pierwsze słowa pierwszego (czyli jubileuszowego) numeru

nielegalnego wydawnictwa „Strachy na Lachy”.

> Uznaliśmy ten tytuł za dobry z następujących powodów:
> 1/ Innego nie było. /I to powinno w zasadzie wystarczyć, ale my mamy jeszcze drugi./
> 2/ Chodzi o to, że my w Polsce nie boimy się tego wszystkiego, czym nas straszą. Straszą nas (…) racją stanu, sowieckim czołgami, milicją, SB, klimatem i prawami historii. Ze strachu zagłuszają audycje radiowe, kłamią i każą żyć w kłamstwie, zarzynają polskie słowo i myśl niepodległą. Mamy żyć w strachu i w niewoli. To nam wolno. Bać się. Ale jak każdy produkt przemysłu kluczowego, tak i strach jest coraz trudniejszy do osiągnięcia. Z każdym rokiem jest go coraz mniej.

Wśród tekstów jest *Kongres pacyfistów albo łapać złodzieja* Mariana Hemara (1954), *Rozmowy z historią* Władysława Broniewskiego pisane w więzieniu NKWD na Zamarstynowie. Z *Czarnej księgi cenzury PRL* pochodzi wiersz Jacka Kleyffa. Znajdziemy także „list — skargę” Piotra Jaroszewicza do Amnesty International. Były premier pisze m.in.:

> I tak oto w ciągu miesiąca z Właściciela Numer Dwa całego PRL zostałem szeregowym posłem w środku sali, obok jakiegoś ślusarza, który strasznie chrapie. Znoszę moją hańbę dzielnie, ale co będzie dalej? Z czego będziemy żyli z żoną za rok? A za cztery, gdy już nawet nie zrobią mnie posłem? Jeszcze raz domagam się od waszej organizacji o pomoc i ratunek.

Usunięcie Jaroszewicza z funkcji premiera (luty 1980) było niczym w porównaniu z tym, co spotkało go 12 lat później z rąk „nieznanych sprawców”.

> W „Strachy na Lachy” znalazł się cykl dowcipów w stylu nieśmiertelnego Radia Erewań. Najbardziej niezwykła radiostacja świata działa oczywiście na terenie Związku Radzieckiego. Ma olbrzymi zasięg, setki milionów rozentuzjazmowanych słuchaczy i kilkadziesiąt lat istnienia. A przecież jej program jest ubogi: nie nadaje słuchowisk, muzyki, a jedynie odpowiedzi na

pytania słuchaczy (…) Ta dziwna radiostacja nie posiada nawet nadajnika, a emitowana jest metodą „z ust do ust”. Często przekracza granice przyjaźni i trafia do nas. Jest prawdziwym głosem narodów ZSRR. Lubimy ją. Radiostacja Erewań.

— Jaka jest różnica między radiem Erewań a radzieckim przemysłem?

— Radio Erewań nie istnieje, ale czuje się jego działalność. Przemysł istnieje, ale nie ma śladów jego działalności.

— Czy ZSRR jest największym krajem wschodniego bloku?

— W zasadzie tak. Ale nie jest wykluczone, że Węgry są jeszcze większe, bo radzieckie oddziały, które weszły tam w 1956 roku, jeszcze nie wyszły.

— Czy to prawda, że wy wszyscy kłamiecie?

— W zasadzie nie. Wszystko, co my kłamiemy, to szczera prawda.

Z ponurych lat stalinizmu pochodzi inny:

W celi zwierza się więzień drugiemu.

— Ja tu siedzę za lenistwo…

— Jak to?

— Ano, opowiadaliśmy sobie z przyjacielem kawały i po pożegnaniu nie chciało mi się zaraz lecieć na milicję. Przyjaciel się nie lenił.

Podobną historię odnajdziemy w ósmym odcinku serialu *Zmiennicy*. Obywatel Monte Christo został zadenuncjowany przez kolegę ze studiów, reżysera Barewicza.

Przez najgorsze lata stalinizmu, kolejnych odwilży i przykręcań śruby stał po stronie uciemiężonych i pogrążonych w beznadziei. Zakazany żart. Rozwinął się w czasie okupacji hitlerowskiej, ale trzymał się krzepko dalej. Kiedy nie śniło się o KORze, ROPCiu, SKSach i niezależnych wydawnictwach, pozwalał na moment choćby spojrzeć z ukosa na ponurą rzeczywistość, dać chwilę otuchy i nadziei. Jako jedna z ostatnich ostoi swobodnego myślenia był tropiony i tępiony z okrutną gorliwością.

Dalej znajdziemy autentyczną informację o studencie, skazanym w 1952

roku na siedem lat więzienia za narysowanie „krowy, która żarła trawę w Polsce, a dojona była w ZSRR”.

W „Strachach na Lachy” znajdziemy także „wywiad” z I sekretarzem KC PZPR tow. Edwardem Gierkiem przeprowadzony w jego rezydencji. Warto zacytować fragment, nad którym unosi się dyskretnie duch absurdu znany nam z dopiero co zrealizowanego *Misia*. Autorem był Stanisław Tym.

> Luksusowa willa otoczona wysokim murem z piaskowca. Hebanowe okiennice. Złote klamki. (…) Idziemy. Korytarz długi, Dość ciemny. Dwaj goryle prowadzą mnie bez słowa. I oto nagle staję przed drzwiami malowanymi olejną, białą, łuszczącą się farbą. Aluminiowa klamka. Pęknięta listwa. Zostaję wepchnięty do środka i… zupełnie głupieję (…) to jakiś zapuszczony bar mleczny. Odrapane stoliki, cerata, ścierka, brudne stosy naczyń. I sekretarz jako jedyny konsument siedzi z aluminiową łyżką, pałaszując coś, co przypomina barszcz małorosyjski. Dużo tego barszczu ma I sekretarz do zjedzenia. Na mój widok przyjaźnie przywołuje mnie wolną ręką:
> — Chodźcie, chodźcie. Rozumiem wasze zdziwienie, ale kazałem, wiecie, urządzić tak salon jadalny. Nie chcę odrywać się od mojej ulubionej klasy — klasy robotniczej (…)
> — Czy towarzysz I sekretarz jada tu codziennie?
> — Tak. To znaczy nie. Oprócz poniedziałków i czwartków. W poniedziałki jadamy u Wojtka, w wojskowej kuchni polowej, bo właśnie tak oryginalnie urządził sobie jadalnię. Puszczamy sobie dodatkowo wiatr, deszcz, czasami śnieg. I cały obiad na stojąco z menażek. A błoto do kostek. (…)

To zapowiedź tego, co po 13 grudnia 1981 roku spotka towarzysza Edwarda z inicjatywy jego byłego podwładnego. Generał o wzroku skrytym za ciemnymi szkłami „profilaktycznie” umieścił go w obozie dla internowanych wraz grupą eksdygnitarzy.

> — A co w czwartki z obiadem?
> — W czwartki nie jadamy. Stoimy w kolejce. Przeważnie po masło albo herbatę, czasem po pieczywo, albo po lekarstwo. Stoimy i stoimy. Wreszcie

nie dostajemy i rozchodzimy się, klnąc trochę pod nosem, na bałagan i złe zaopatrzenie.

Na zaopatrzenie klął inny partyjny dostojnik, Jan Winnicki, w serialu *Alternatywy 4*, choć zaopatrywał się w specjalnych sklepach „z żółtymi firankami", dostępnych wyłącznie dla wybrańców ludu pracującego.

Ostatnia kluska śląska wieńcząca nos Wodza Rewolucji znika w ulubionych ustach I sekretarza. Na plastikowym blacie pojawia się kisiel posypany w prostą kompozycję plastyczną — sierp i trzonek.
— Zabrakło im znowu cukru na cały młotek — ze smutkiem stwierdza ulubiony I Sekretarz (…)

Dziennikarz pyta przywódcę o różne zagadnienia związane z polityką ósmego mocarstwa na świecie. Jest mowa o planach na najbliższą przyszłość:

— W najbliższym czasie zamierzam zjeść ten kisiel. To raz. Dwa, to przesunąć Jabłońskiego na Żandarowskiego, Żandarowskiego na Wrońskiego, Wrońskiego na Werblana, zaś Szydlaka na Kruczka oraz pożyczyć dwa miliardy dolarów (…) To się tak, wiecie, mówi „dwa miliardy dolarów", ale jak zaczyna się je wydawać, to mówię wam, ledwo starczy.
— W ten sposób jednak dojdziemy do ponad trzydziestu miliardów długu. Kto to spłaci? Jak to spłaci?

Pierwszy sekretarz jest wizjonerem:

— Jeżeli pójdzie nam tak dobrze jak w Afganistanie, to za trzydzieści miliardów dolarów, które oni nam pożyczyli, uzbroimy się na tyle porządnie, że do 1983 roku będziemy już w Paryżu, Londynie i Madrycie. A wtedy siłą rzeczy już sobie nie będziemy przecież oddawać, bo byłoby to formalne przeniesienie pieniędzy z prawej do lewej kieszeni.
— Czy nie można by zatem od razu pożyczyć więcej, aby być tam u nich szybciej?

— Oczywiście. I staramy się. Miejcie do nas trochę zaufania.

Tym i Bareja nie znali planów sztabowych Układu Warszawskiego. W przypadku konfliktu z NATO oddziały LWP miały uderzać na Danię i północną część RFN. Na szczęście wojna nie wybuchła.

Ironia losu sprawiła, że pierwszymi czytelnikami „Strachów na Lachy" byli oficerowie SB — kapitan Śpitalniak oraz jego przełożony, zastępca dyrektora Departamentu III MSW pułkownik Tadeusz Szczygieł.

W notatce służbowej Śpitalniaka z 16 czerwca 1980 roku (obecnie w zbiorach IPN) czytamy:

> W dniu 13 bm. na telefon tow. Kowalskiego zgłosił się ob. Taborowicz Janusz, zatrudniony w „Chemadexie", który powiadomił o fakcie zwrócenia się do niego przedstawiciela grup antysocjalistycznych z propozycją wykonania odbitek kserograficznych nielegalnych materiałów i prosił w związku z tym o odbycie z nim rozmowy na ten temat. Po wykonaniu wstępnych czynności sprawdzających przeprowadziłem z wymienionym tego samego dnia o godz. 17.00–19.30 rozmowę w lokalu gastronomicznym. (…)
> W dniu 12 bm. do pracowni Taborowicza zgłosił się osobnik odpowiadający rysopisowi: wysoki, barczysty, nosi grube okulary, bez dwóch palców u lewej ręki /wg naszego rozeznania jest to Tomasz Michalak/ z prośbą o wykonanie w 3 egz. odbitki nielegalnej publikacji liczącej 28 stron, w pomniejszeniu z formatu A3 na A4. Nie przedstawił się nazwiskiem. Nie chciał wymienić bliżej celu wykonanej pracy. Podał, że posiada własne laboratorium fotograficzne i jest mu wiadomo, że Taborowicz posiada urządzenie kserograficzne i że wg jego wiadomości nie powinien mu odmówić odpłatnego wykonania usługi. Po uzyskaniu zgody Batorowicza, dn. 13 bm. w godzinach rannych dostarczył egzemplarz pracy w formacie A3. Tekst dokumentu złożony był z licznych fotografii, kartek z odręcznymi rysunkami i maszynopisami oraz wycinkami z gazet. Po skontaktowaniu się z tow. Kowalskim Taborowicz wykonał odbitki, w tym dodatkowy komplet, który wręczył mi na spotkaniu. Odbitki przekazał Michalakowi na trzecim z nim spotkaniu 13 bm., za co otrzymał 100 zł.

> Michalak zapowiedział swe wizyty na przyszłość. Bezpośredni przełożony, kierownik działu Taborowicza, został powiadomiony przez niego tylko o fakcie zwrócenia się przedstawiciela grup antysocjalistycznych z propozycją wykonana usługi.

Denuncjator wymienił kilka nazwisk osób, które miały współpracować z „grupami antysocjalistycznymi”, w tym dwóch kolegów z lat szkolnych. Z własnej woli i bez jakiegokolwiek przymusu ze strony SB wydał także kilka osób z poprzednich miejsc pracy, które wykonywały tzw. fuchy na państwowym sprzęcie poligraficznym. Zaoferował pomoc w inwigilacji Tomasza Michalaka, chciał m.in. „zamontować magnetofon do nagrywania jego głosu” oraz zaangażować kolegę do jego obserwacji. Kapuś po leczeniu psychiatrycznym, z trzecią grupą inwalidztwa spowodowanego chorobą wątroby oraz z kilkoma występkami kryminalnymi na koncie nie wzbudził zaufania kapitana Śpitalniaka, który meldował przełożonemu. W zachowanym w IPN meldunku czytamy:

> Pozyskanie Taborowicza do współpracy ze względu na jego „niepewną”, a zwłaszcza kryminalną przeszłość jest niecelowe. Wskazane jest jednak — po wykonaniu dodatkowych czynności sprawdzających — wykorzystanie go w charakterze kontaktu operacyjnego do pogłębienia rozpoznania studium przygotowawczego prac poligraficznych i wydawniczych KSS KOR i osób biorących w nim udział.
>
> Na podstawie rozmowy, mimo delikatnego dociekania, nie mogę jednoznacznie stwierdzić, jakimi motywami kierował się Taborowicz, wchodząc w kontakt z nami.
>
> Pod uwagę należy brać jego zainteresowanie literaturą sensacyjną. Ciekawy był dalszego biegu sprawy (…) Nie mogę wykluczyć względów finansowych.

Tomasz Michalak dowiedział się o donosie na „Strachy na Lachy” w 2001 roku. Nie był to jego ostatni kontakt z denuncjatorem:

> Janusz Taborowicz obsługiwał jedną z najlepszych kserokopiarek

> w Warszawie. Miał być pewnym kontaktem, okazał się dobrowolnym donosicielem. Minęły dwa lata. Dwudziestego pierwszego listopada 1982 roku przyszedłem złożyć mu życzenia imieninowe. Chwilę później weszli esbecy. Czekali w mieszkaniu naprzeciw. Dał im sygnał, zapalając lampkę na parapecie. Okazało się że miał na sumieniu kilka wybryków kryminalnych. Zatrzymali go, gdy wchodził na kościół przy placu Grzybowskim. Wydał mnie, aby się wykupić.

„Strachy na Lachy" nie zatrzęsły posadami komunistycznego bloku chronionego przez pancerne dywizje Układu Warszawskiego i rakiety SS-20 z głowicami jądrowymi. Ostra satyra trafiła jednak do kilkuset osób, podnosząc na duchu w trudnych miesiącach schyłku epoki Gierka. Nakład pierwszego numeru wynosił 500 egzemplarzy. Później dodrukowano jeszcze 250 egzemplarzy. Był kolportowany jako dodatek do prasy wydawanej przez Niezależną Oficynę Wydawniczą. SB próbowało zidentyfikować autorów „Strachów na Lachy". Donosiciel otrzymał polecenie

> nieinformowania nikogo w miejscu pracy o wykonaniu odbitek „Strachy na Lachy", niepodejmowania na własną rękę żadnych czynności technicznych ani ustaleniowo-obserwacyjnych oraz wykonania „drobnych" prac na rzecz KSS KOR w przypadku ponownego zgłoszenia się do niego znanego mu osobnika /Michalaka/ bądź innych osób.

Kilka tygodni później strajkował już cały kraj. Uwaga bezpieki skupiła się na innych, znacznie poważniejszych zagrożeniach dla systemu. We wrześniu 1980 roku rządy Gierka były już przeszłością. Powstała Solidarność. Na kilkanaście miesięcy opozycjoniści wyszli z ukrycia.

Totalitaryzm jest pozbawiony poczucia humoru, które bywa groźniejsze od zbrojnych rewolt i buntów. Bareja powiedział kiedyś: „Ktoś, kto boi się

śmiechu, boi się samego siebie”. W pierwszej wersji scenariusza komedii *Miś* jest scena, która do filmu trafiła w szczątkowej formie:

> Na skutek kichnięcia-eksplozji pasażera maluch rozpada się na fragmenty. Przez okno zdarzenie obserwują pracownicy biurowca, którzy wybuchają śmiechem, od którego sypie się tynk z sufitu. Śmiech narasta. Drgają szyby w oknach, biurka, podłoga. Drży cały budynek. Dyrektor krzyczy:
> — Przestańcie się śmiać, bo nam się to wszystko rozpadnie!

Offset dla Solidarności

Wiosną 1980 roku Mirosław Chojecki został przedterminowo zwolniony z aresztu. Skazano go na dwa lata w zawieszeniu na trzy za rzekomą kradzież powielacza przeznaczonego do złomowania. Dwadzieścia osiem lat później opowiadał:

> Mój wyrok miał działać odstraszająco na wszystkich, którzy pracowali dla NOWej.

Setki argumentów i tak zwany zdrowy rozsądek powinny raczej hamować go przed wyzwaniem. Szesnastego lipca 1980 roku podczas wyjazdu do Grecji doszło do wypadku. Bareja zmienił marszrutę, wybierając Jugosławię i Węgry jako cel wakacyjnej podróży, która opóźniła się o dwa tygodnie. Znad Balatonu było blisko do Wiednia…

Chojecki:

> Staszek powiedział mi: „Jadę na Zachód i chętnie coś przywiozę”. Podałem mu kontakt w Wiedniu. By przewieźć powielacz maluchem, należało wyjąć fotel pasażera. Wiedziałem, że jedzie z rodziną i bagażem. Byłem sceptyczny, nie wierząc, że się to uda.

Ważący ok. 50 kilogramów powielacz offsetowy odebrał u Zofii Milewicz-Reinbacher. Przeszedł tam czterodniowe szkolenie z obsługi urządzenia. Przed podróżą maszynę zdemontowano i po owinięciu namiotem umieszczono na dachu malucha. Kilka mniejszych elementów trafiło do wnętrza pojazdu. Tylna szyba do rozbitego mercedesa, papryka i bakłażany zamaskowały kompromitujący ładunek.

Hanna Kotkowska-Bareja:

> Przed granicą zauważyłam, że Staszek jest niespokojny, podenerwowany. Już wcześniej domyślałam się, że wieziemy coś nielegalnego. Przesiadłam się za kierownicę, bo uznałam, że i tak nic wiem, więc nie powiem niepotrzebnego słowa celnikowi. Dojeżdżamy do granicy. Celnik pyta, co mamy do oclenia. Mówię spokojnym tonem, bardzo powoli:
> — Papryka, bakłażany, wino…
> Celnik oparł się o dach auta, tuż koło mnie. W końcu pozwala nam jechać. Nie widział, jak mocno ściskałam kierownicę. Gdy już odjechaliśmy nieco od granicy, wjechaliśmy na parking koło lasu. Tam z radości wykonaliśmy „dziki taniec".

Wypada dodać, że celnicy PRL byli znakomicie wyszkoleni w wykrywaniu przemytu w samochodach. W 1977 roku Biuro Prewencji i Orzecznictwa Wydziału Skarbowego Głównego Urzędu Ceł wydało nawet *Katalog skrytek w samochodzie Fiat 126p*. Eksperci GUC nie przewidywali jednak, że najbardziej „trefne" ładunki przewozi się nie w skrytkach nadwozia, lecz na dachowym bagażniku malucha.

Offset trafił na działkę państwa Barejów w Goławicach, gdzie zmontował go Michalak. Następnie urządzenie przewieziono do konspiracyjnej kryjówki w szklarni na Ochocie.

Chojecki:

> Gdy powrócił z powielaczem offsetowym na dachu malucha, przejeżdżając wcześniej przez dwie granice, byłem pełen podziwu. Powiedział wtedy: „Przecież obiecałem".

Historyk Solidarności, Paweł Sowiński, nazywa maszynę „offsetem Barei". Urządzenie pracowało dla zespołu poligraficznego wydawnictwa NOWA, a później dla Solidarności Regionu Mazowsze. W grupie, poza Michalakiem, działali Paweł Bąkowski, Emil Broniarek, Andrzej Górski, Adam i Bogdan Grzesiakowie, Tadeusz Markiewicz i inni.

Pierwszą książką drukowaną na „offsecie Barei” była rozszerzona i zaktualizowana edycja *Czarnej księgi cenzury PRL*, książki, którą Bareja przemycił w 1977 roku.

Michalak:

> Na Fitelberga wykonałem matryce do trzech pierwszych numerów „Tygodnika Mazowsze”. Na złość SB miały jeszcze czerwoną winietkę.

Trudno dziś policzyć, ile nielegalnych publikacji powstało w piwnicy reżysera w latach 1979–89.

Chojecki:

> Przed wizytą Miłosza w Polsce w grudniu 1980 NOWA świętowała wydanie setnej publikacji. Matryce do kilkunastu z nich wykonał Tomek Michalak na Fitelberga.

W latach 1980–83 „offset Barei” przewożono kilkakrotnie, instalując go m.in. w Zielonce i Milanówku, gdzie pracował aż do pewnego feralnego czwartku.

Sowiński:

> Trzynastego stycznia 1983 roku policja jednak przerwała ten sojusz literata i drukarza, zarekwirowała wydruki kolejnych opowieści Nowakowskiego w podwarszawskim Milanówku przy ulicy Podwiejskiej 10a, gdzie stacjonowała akurat latająca drukarnia Górskiego. Andrzej zobaczył splądrowaną drukarnię w wieczornym „Dzienniku Telewizyjnym”. (…) Skonfiskowano wówczas wspomniany wcześniej „offset Barei”, który przywędrował do Polski ze Szwecji okrężną drogą przez Wiedeń (…). SB nie zastała drukarzy, ale zaprosiła na miejsce zdarzenia reporterów TVP. W tych dniach również przeprowadzano dwie rewizje u Nowakowskiego, być może w związku z wpadką w Milanówku.

Przewóz maszyn drukarskich traktowano jak przemyt broni i materiałów

wybuchowych. W przypadku zatrzymania w grę wchodził areszt, całkowite zablokowanie wyjazdów, konfiskata pojazdu użytego w czasie „dokonywania przestępstwa”

Gdy w latach 1980–81 wielu twórców-oportunistów, posłusznych dotąd woli „przewodniej siły narodu”, wykonało karkołomną woltę, wdzięcząc się do ośmiomilionowej Solidarności, Bareja miał już za sobą kilka lat konspiracji. Konspiracji realnej, nie kawiarnianej, przy kawie i koniaku. Żaden z jego filmów nie afirmował władzy. Przeciwnie: ośmieszał arogancję, nieudolność i mętne układy ówczesnych elit. Był groźny: przez wypełnione widzami kinowe sale docierał do społeczeństwa znacznie skuteczniej niż wysublimowane produkcje kina moralnego niepokoju.

Chojecki (2009):

> Jego filmy były i są do dziś dowodem dużej odwagi. Dzięki nim moje dzieci dowiedziały się, czym był PRL. Znając jego siłę i zadziorność charakteru, wybrałby raczej zamiatanie ulic niż degradację do roli „czwartego pomocnika trzeciego reżysera”.

Twórca *Misia* dobrze znał *Bibułę*, konspiracyjne zapiski Józefa Piłsudskiego z pepeesowskiej konspiracji. Późniejszy Naczelnik wyodrębnił dwa typy konspiratorów:

> Nieść bibułę we dnie — niedobrze, zbyt jest to widoczne — lepiej w nocy. Brać dorożkę; niebezpiecznie — dorożkarz będzie widział — lepiej iść pieszo. Po drodze nie jest dobrze — lepiej tyłami zabudowań.
>
> I oto nasi „romantycy” ruszyli w nocy po ową bibułę, wpakowali ją w worki i z tajemniczymi, odpowiednio do chwili, minami ruszyli nie drogą, lecz przez płoty i ogrodzenia. Naturalnie, skutek był żałosny — psy, zbudzone z drzemki, zaczęły gwałtownie ujadać, ludzie z domów przedmieścia wypadli i zabrali biednych towarzyszów, jak złodziei, do cyrkułu. Tam sprawę wyjaśniono, lecz, rzecz prosta, osadzono niefortunnych romantyków w więzieniu.
>
> Ta tradycja „romantycznych” środeczków rewolucyjnych, zostawiona

w spuściźnie głównie przez „Narodną Wolę”, ciężyła w owe czasy nad ludźmi równie silnie, jak „pozytywny nastrój umysłów”. Pozytywiści, gdy krytykowali „romantyczne plany”, krytykowali je nie pozytywnie, lecz romantycznie, biorąc z ubogiej skarbnicy doświadczenia rewolucyjnego różne dziwactwa i śmieszności, jako dowody contra temu lub owemu szerokiemu planowi, a więc pomiędzy innymi i contra planom drukarnianym.
Dla rozbicia tej tradycji, dla przezwyciężenia tego nastroju potrzebni byli nowi ludzie — romantycy co do planów, pozytywiści co do środków.

Tomasz Michalak:

Staszek reprezentował drugi typ konspiratora. Romantyk co do planów, pozytywista co do środków.

Stanisław Tym uśmiecha się, wspominając konspirację na Fitelberga:

Furtka otwarta, drzwi otwarte. Każdy mógł wejść prosto z ulicy. Wszystko odbywało się w biały dzień, nieomal jawnie. Pewnie dlatego żaden tajniak nie wpadłby na pomysł, że tam ktoś konspiruje.

Jak w przypadku offsetu przemycanego na dachu auta, najlepszym kamuflażem okazał się jego brak. Prócz działaczy podziemia, całkiem jawnie odwiedzali go przyjaciele oraz ludzie z kręgów filmowych. Stanisław Bareja był świetnie zakonspirowany. Mógł liczyć na całkowitą dyskrecję Michalaka.

Piątego września 1981 roku rozpoczął się w hali Olivia w Gdańsku I Krajowy Zjazd Delegatów. Stanisław Bareja już od roku należał do NSZZ Solidarność. Jego legitymacja miała niski numer. Niedługo po zjeździe do studia radiowej Trójki Jacek Fedorowicz zaprosił go na wywiad. Na pytanie: „Jak ocenia bieżącą sytuację w kraju?” Bareja odpowiadał z optymizmem:

Ja od roku żyję strasznie szczęśliwy. Wiesz, wydaje mi się, że jest tak dobrze.

Oczywiście, są wielkie trudności z zaopatrzeniem, ale chciałem dodać, że u mnie w domu to ja staram się o zaopatrzenie. To nie jest tak, że pan reżyser szczęśliwy wolnością wypowiedzi chodzi gdzieś sobie do kawiarni, a jego żona wystaje w kolejce i pitrasi makaron. U nas w domu ja stoję w kolejce i ja pitraszę. Uważam, że dobrze nie jest, ale mamy naprawdę szansę dźwignięcia się z tego kłamstwa. A tym, co było moją największą obsesją, to było życie w kłamstwie. To znaczy: rodziliśmy się w nim, ono nas otaczało, zalewało i myśmy nie widzieli szansy na to, że możemy gdzieś pisnąć słówko prawdy; i w związku z tym nie mogliśmy wyjść na jakiś suchy ląd, bo żeśmy grzęźli w błocie, po prostu po kolana.

Teraz może jesteśmy trochę niedożywieni, troszeczkę niedoodziani, ale wydaje mi się, że przed nami ta mgła się trochę rozwiewa i to jest najlepsze.

„Bunt w PZPR” (według relacji T. Michalaka)

Pierwsze dni stycznia 1982 roku były wyjątkowo mroźne. Tomek przedzierał się przez zaspy obok ostatniego przystanku „sto czterdziestki czwórki” za szpitalem na Spartańskiej. Przystanął koło ogródków działkowych, sprawdzając, czy nie prowadzi za sobą „ogona”. Wokół nie było jednak nikogo. Niebo nad miastem przybrało barwę wrzosu. Było w tym coś niepokojącego. Zwykle poświatę tworzyły światła miasta. Właśnie wystąpiły „planowane przerwy w dostępie do energii elektrycznej”, jak w PRL nazywano kilkugodzinny blackout. W wielu domach zapalono świece. Ci, którzy mieli jeszcze zapas nafty, chwalili inwencję Ignacego Łukasiewicza.

Kilka dni wcześniej reżysera wypisano z Instytutu Kardiologii w Aninie. Siedział w salonie. Był blady w jakimś upiornym seledynowym odcieniu. Przeszedł drugi zawał. Stan wojenny był dla niego ciosem. Mówił wolno, nieco ciszej niż zwykle:

— Dobrze, że jesteś, siadaj. Napijesz się herbaty? Tomek kiwnął głową. Z przykrością patrzył na schorowanego reżysera. — Te barany wypowiedziały nam wojnę. Nie możemy tak siedzieć w bezruchu, słuchać tych kłamstw. Widziałeś tego „gajowego” z telewizji? — Gajowym nazywano Tumanowicza i kilku reżimowych redaktorów dziennika telewizyjnego. Po 13 grudnia nosili zielone mundury LWP bez dystynkcji. — Słyszałeś kiedyś o akcji „N”?

Tomek czytał książkę Haliny Auderskiej o akcji Biura Informacji Propagandy AK skierowanej do Niemców. Bareja opowiedział mu znacznie

więcej. Akcję organizował Tadeusz Żenczykowski ps. „Kania”. Wśród okupantów kolportowano ulotki rzekomo zredagowane przez zbuntowanych żołnierzy Wehrmachtu, podsycające defetyzm, zwątpienie w NSDAP i Hitlera. Redagowano je w perfekcyjnej niemczyźnie, używając żołnierskiego slangu. Szata graficzna do złudzenia przypomniała niemieckie wydawnictwa propagandowe. Na łamach „Der Frontkämpfera” opisywano istnienie silnego ruchu oporu w kręgach oficerów Wehrmachtu, obciążając odpowiedzialnością Hitlera za militarne klęski i zgubę Niemiec. Informowano o rozłamie w dowództwie i brutalnej walce Hitlera z generalicją. Rolę przywódcy buntu przypisano feldmarszałkowi von Reichenau. Gdy ten w styczniu 1942 roku zmarł na zawał serca, „enowcy” opisali go jako ofiarę gestapowskiego terroru w Wehrmachcie. Główne uderzenie skierowano na Rzeszę. Sieć kurierów, zwykle kolejarzy, przewoziła tam paczki z „enowymi” publikacjami. Na dworach, w szpitalach w Berlinie, Hamburgu czy Monachium wisiały skrzynki z czasopismami propagandowymi dla żołnierzy. Zamiast „Signal” czy „Der Adler” trafiał tam satyryczny „Der Klabautermann” oraz inne wywrotowe tytuły wieszczące rychłą klęskę führera i jego partii. Jednym z celów akcji „N” było stworzenie wizji, że bunt Wehrmachtu wobec władzy może ocalić III Rzeszę przed upadkiem.

— Co tym myślisz? — Reżyser podał gościowi kartkę maszynopisu.

> Do komunistów polskich!
> TOWARZYSZE!
> Poza plecami KC PZPR, poza świadomością Biura Politycznego I sekretarz partii Wojciech Jaruzelski wraz z garstką żądnych władzy generałów uknuł spisek i przeprowadził wojskowy zamach stanu. Pod pretekstem walki z „Solidarnością” junta wojskowa sparaliżowała całe życie polityczne i gospodarcze kraju, strącając go w otchłań kryzysu.
> Nie wierząc w siłę naszej partii, jej zdolność odnowy i odrodzenia, wojskowi

przygotowali swój zamach w jak najściślejszej tajemnicy. W wyniku zaskoczenia i pozbawienia informacji członkowie PZPR częstokroć legitymujący się wieloletnim stażem ulegli załamaniom. Ambasadorzy PRL w USA i Japonii poprosili o azyl polityczny. Wybitny artysta, wieloletni członek KC Tadeusz Łomnicki zwrócił 17 grudnia ub.r. legitymację partyjną z listem wyjaśniającym motywy postępowania.

Poczucie beznadziejności i zdrady ogarnęło tysiące najlepszych towarzyszy, którzy przezwyciężali załamania wywołane błędami Gomułki i Gierka. Bo dzisiaj to nie partia popełniła błędy — dzisiaj zdradzono partię!

Pierwsze dni po zamachu wojskowych przyniosły katastrofalne efekty. Przemysł pozbawiony łączności zamiera z powodu braku dostaw i współpracy. Dyletanccy komisarze wojskowi, wydając arbitralne i doraźne decyzje, pozbawiają zakłady rezerw surowców, obniżając przy tym i tak osłabiony autorytet kierownictw, kończąc w ten sposób dzieło rozpoczęte przez „Solidarność". Zawieszenie druku wydawnictw partyjnych i bratnich organizacji, zlikwidowanie życia społecznego i kulturalnego jest policzkiem wymierzonym w leninowskie zasady ludowładztwa.

Akcja wymuszania „deklaracji lojalności" upokorzyła tysiące najlepszych towarzyszy, którzy latami pracy i działalności udowodnili swoją wierność sprawie marksizmu-leninizmu, sprawie naszej Ojczyzny. Nie pomoże wykrętne powoływanie się na stan wojenny. W czasie wojny z hitleryzmem w 1944 r. w Lublinie rozwijało się bujnie życie kulturalne, otwarto wyższe uczelnie i czynna była sieć telefoniczna.

Należy uświadomić sobie, że tow. Wojciech Jaruzelski na równi z Gierkiem ponosi winę za katastrofalny stan naszej gospodarki. Jego nienasycona ambicja zbrojeń ponad potrzeby, marnotrawstwo sprzętu wojskowego, zagarnianie najlepszych gruntów na poligony i obozy, nieodpłatny wywóz broni do krajów III świata — legły miażdżącym ciężarem na barkach społeczeństwa.

Jaruzelski był członkiem Biura Politycznego w czasach Gomułki i Gierka, dlatego nie możemy się doczekać osądzenia winnych wypaczeń i przestępstw tamtych okresów. Obecnie ze swymi poplecznikami eliminuje z władz partyjnych i gospodarczych towarzyszy związanych z legalnie wybranym na IX Zjeździe b. I sekretarzem tow. Stanisławem Kanią. Wszystkim tym zjawiskom towarzyszy propaganda w duchu szowinizmu i militaryzmu.

Towarzysze!
Nie damy zepchnąć partii w bagno nacjonal-socjalizmu!
Niech żyje socjalizm! Niech żyje Polska!
Aktyw KW PZPR w Warszawie
KW PZPR w Skierniewicach
Płocki KW PZPR
KM PZPR w Radomiu
KF PZPR ZM „Ursus”
Warszawa, 5 stycznia 1982 r.

— Dobre! — Tomek nie krył podziwu dla pomysłu. Patrzył na filmowca jak cztery dekady wcześniej akowcy spoglądali na swoich dowódców przed wymarszem na akcję dywersyjną. — Odbiję to. — Wypił herbatę. Rozumieli się bez słów. — Lecę już, późno, zaraz godzina milicyjna.

— No to leć! — Bareja podał mu rękę — Tylko uważaj! Nie daj się złapać!

Tomek wykonał kilkaset kopii „Odezwy”. Format był identyczny z wielkością przekazu pocztowego. W książce telefonicznej znalazł największe przychodnie medyczne. Sporządził listę urzędów pocztowych. Wytypował miejsca, w których zawsze przebywało dużo ludzi — rejon Marszałkowskiej, Śródmieście. Ulotki ukrył pod kożuchem. Na poczcie przy Świętokrzyskiej podszedł do stolika, gdzie leżały blankiety przekazów, wziął jeden druczek. Wyciągnął długopis „Zenit” i zaczął wypełniać. „Imię: Jan, nazwisko: Kowalski” i tak dalej. Niby to od niechcenia lustrował salę, poszukując wzrokiem potencjalnego tajniaka. Spojrzał też na siwego strażnika, który przeglądał „Trybunę Ludu”. Niepozorny mikrogest i „bibuła” leży pod przekazami. Jeszcze chwila, przekaz do kieszeni. Spokojnie wychodzi, lekko przyspiesza. Następny punkt: przychodnia rentgenologiczna na Waryńskiego 9. „Odezwa” pod ulotki dla pacjentów. Tego dnia konspirator odwiedził jeszcze kilka miejsc, między innymi bank.

Ulotki zakrył drukami przekazów bankowych i wyszedł. Tego wieczoru w wielu domach przekazywano sobie optymistyczną informację o buncie towarzysza Kani i aktywu PZPR wobec „Generała Wrony”.

Konspira cd.

Latem 1982 roku w domu reżysera odbyło się kilka spotkań podziemnego Regionalnego Komitetu Wykonawczego NSZZ Solidarność Region Mazowsze (RKW), konspiracyjnej struktury kierującej działaniami w regionie Mazowsze. Wśród nich znaleźli się Zbigniew Bujak, Zbigniew Janas, Wiktor Kulerski, Zbigniew Romaszewski. Poza udostępnieniem lokalu Bareja pomagał Bujakowi i Romaszewskiemu, sugerując zmianę wyglądu. W liście gończym KR-VI–668/81 czytamy:

> Bujak Zbigniew
> s. Jana, ur. 29. XI. 1954 r. zam. Podkowa Leśna ul. Sosnowa 26.
> Wzrost: 179 cm, szczupły, wysportowany, włosy ciemnoblond, faliste zaczesane na bok, oczy piwne, blizna na lewej skroni, może mieć zarost i dłuższe włosy.

W *Zmiennikach* prezes Koniuszko prosi rekwizytora o dostarczenie wąsów. Doświadczenia reżysera splotły się z fikcją scenariusza, gdy dostarczył ukrywającemu się Bujakowi perukę i wąsy, udzielając wskazówek, jak skutecznie zmienić wygląd. Bujak był najdłużej ukrywającym się działaczem związku. SB aresztowało go dopiero w maju 1986 roku.

Niektórzy filmowcy negatywnie oceniali pracę Barei nad serialem *Alternatywy 4*, odczytując ją wręcz jako kolaborację z reżimem Jaruzelskiego. Nie znali prawdy. Kontynuację prac aprobowały władze zdelegalizowanej Solidarności, o czym wiedzieli tylko nieliczni, najbardziej zaufani. Paradoksalnie, postawa, którą niewtajemniczeni odbierali jako

złamanie bojkotu, ułatwiała konspiracyjną działalność reżysera, stanowiąc doskonały kamuflaż.

Zbigniew Romaszewski (2009):

> Ze Stanisławem Bareją spotkałem się kilka razy, jeszcze przed aresztowaniem w sierpniu 1982 roku. Był nam bardzo przychylny, udostępniał swój dom.

Na przełomie 1981/82 roku Tomasz Michalak, którego raporty SB określały mianem „Bezpalczyka” (w dzieciństwie stracił kilka palców lewej dłoni) sporządził na własny użytek dowód osobisty na nazwisko Macieja Milnikiela, kolegi, który przebywał na emigracji w Australii. Wraz z dowodem nosił fotografię żony i dziecka. Dodatkowo w jego portfelu były listy, które napisał sam do siebie. 31 stycznia 1982 roku Michalak miał przy sobie egzemplarze konspiracyjnego „Tygodnika Wojennego”.

Michalak (2015):

> Esbecy zatrzymali mnie i na kilka godzin przykuli do kaloryfera. Miałem sfałszowany dowód, ale nikt tego nie zauważył. W ostatnią niedzielę stycznia „na Mostowie” było pusto, esbecy, którzy mnie znali, tego dnia mieli dzień wolny, przesłuchujący mnie nie skojarzył nazwiska Milnikiel z poszukiwanym Michalakiem. Jako Milnikiel podpisałem „lojalkę”. Usłyszałem jeszcze, że mam się z nimi spotkać w środę. Wyszedłem z Pałacu Mostowskich i tyle mnie widzieli. Był to chyba jedyny przypadek, że wypuścili faceta ze sfałszowanym dowodem.

Przez kilka miesięcy pod przybranym nazwiskiem „Stefan Bieliński” Michalak kontynuował pracę w piwnicy domu Barejów przy Fitelberga. Aresztowano go w listopadzie 1982 roku po donosie Janusza Taborowicza. Później jeszcze zamykano go kilka razy, ostatni raz latem 1988 roku. Niedługo później rozpoczynały się obrady przy „okrągłym meblu” i Michalaka objęła amnestia.

SB interesowało się osobą reżysera co najmniej od lat 70. W latach 1972–86 w jego filmach grały przynajmniej trzy osoby zarejestrowane przez bezpiekę jako tajni współpracownicy. Nie wiemy, czy TW „Agnieszka”, TW „Zbyszek”, TW „Papkin” oraz inni niezidentyfikowani do dziś agenci grający w jego filmach sporządzali donosy na reżysera. Jego wyjazdy związane z filmem, ale także te prywatne uszły uwadze bezpieki. Po powrocie Barei z Francji, ze zdjęć do *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, SB sprawdzało akta osobowe reżysera. Dokument z prośbą o nadesłanie akt osobowych Stanisława Barei, określony klauzulą „Tajne po wypełnieniu”, nosi datę 19 sierpnia 1977 roku Niepokój bezpieki mógł wzbudzić fakt, że tuż po powrocie ze zdjęć w Paryżu reżyser ubiegał się o ponowny, tym razem już prywatny wyjazd do Francji. W latach 80. przy realizacji seriali reżyser starannie dobierał skład ekipy, unikając osób wykazujących postawy proreżimowe, niektórych aktorów konsekwentnie omijał, miał swoją prywatną „czarną listę”, na której znajdowali się ci, którzy kolaborowali z systemem i wsparli stan wojenny.

Michalak, który o jego podziemnej aktywności wiedział wszystko, na przesłuchaniach milczał lub mówił: „Nie będę odpowiadał na żadne pytania”. W przerwach między odsiadkami „Bezpalczyk” w domu przy Fitelberga przygotowywał blachy offsetowe i fabrykował konspiracyjne dokumenty. Michalakowi zdarzały się sytuacje, w których należało zachować zimną krew, by nie zdekonspirować Barei. Tak wspomina jedną z nich:

> Skręciłem w ulicę Fitelberga. U jej wylotu stał samochód, w środku trzech facetów. Wyminąłem ich, przeszedłem dalej. Gdy ponownie przeszedłem, pojazd stał nadal. Obserwacja była wręcz nachalna. Tego dnia nie pracowałem.

Dziś trudno jednoznacznie ustalić, czy agenci „Wydziału B” obserwowali

dom reżysera, czy też inny budynek.

W archiwach IPN Stanisław Bareja ma status osoby pokrzywdzonej. Według Michalaka teczkę z donosami na reżysera prawdopodobnie zniszczono w 1989 roku. W nowym ustroju jego filmy zyskały status kultowych, lecz tylko nieliczni wiedzieli o jego konspiracyjnej przeszłości.

Bareja przerósł odwagą dziesiątki innych filmowców, którzy przy wódce lub kawie, całkiem prywatnie klęli na „komunę", by nazajutrz w gabinetach partyjnych bonzów płaszczyć się o środki na kolejną produkcję. Właśnie dlatego niektórzy z uprawiających kawiarnianą, a nie realną konspirację „kolegów" tak bardzo go zwalczali, degradując jego osobę i filmy. Było to stosunkowo łatwe. Nawiązując do cytowanej już wypowiedzi Krzysztofa Kowalewskiego — na niszczenie Barei była odgórna zgoda, a nawet zalecenie. Dotyczy to nie tylko filmowców, ale ludzi „z branży" — dziennikarzy piszących o filmie, krytyków i ekspertów od wszystkiego.

Po 1989 roku niektórzy dorobili sobie konspiracyjną legendę, pozując na bohaterów, którymi nigdy nie byli.

Andrzej Wajda (2008):

> Nie posądzałem Stanisława Barei o jakikolwiek związek z opozycją. Tymczasem tylko on odważył się, czego dowiedzieliśmy się kilka lat później, przywieźć własnym samochodem z Zachodu urządzenia drukarskie dla podziemnej drukarni.

Dwudziestego trzeciego września 2006 roku, w 30. rocznicę powstania Komitetu Obrony Robotników, Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Lech Kaczyński wręczył ordery założycielom, członkom i współpracownikom KOR. Jednym z odznaczonych pośmiertnie Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski był Stanisław Bareja.

Nie damy panu paszportu i co nam pan zrobi? Bareja kontra Kiszczak

Na początku 1987 roku sytuacja materialna reżysera i jego rodziny była nie do pozazdroszczenia. Telewizja wypłaciła wprawdzie pozostałą część honorarium za serial *Alternatywy 4*, którego emisję rozpoczęto 30 listopada 1986 roku, lecz sprawa *Zmienników* przeciągała się niepokojąco. Stanisław Bareja miał nadzieję, że w Zespole Filmowym „Tor" Krzysztofa Zanussiego zrealizuje złożony wcześniej scenariusz komedii *Kilometr za horyzontem*. Projekt, jak wiele innych, pozostał jednak tylko w formie scenariusza, a reżyser nie otrzymał nawet złotówki. Pracował nad nim w pierwszych tygodniach 1987 roku.

Dwunastego lutego szczęście uśmiechnęło się do reżysera. Tego dnia otrzymał list z Essen z zaproszeniem datowanym na 21 stycznia. Celem dwumiesięcznego stypendium w Essen była praca w charakterze doradcy w filmie o Zagłębiu Ruhry. Wiemy też, że obok Museum Folkwang zaproszenie wystosowała Kulturstiftung Ruhr (Fundacja Kultury Ruhry). Zobowiązały się one do pokrycia kosztów podróży, pobytu i zakwaterowania. Zaproszenie podpisane przez dyrektora Museum Folkwang prof. dr. Paula Vogta określało termin stypendium „po maju 1987 roku". Stanisław Bareja natychmiast złożył wniosek o wydanie paszportu na wyjazd do RFN w terminie od maja do sierpnia 1987 roku. Dotąd nie miał większych trudności z jego uzyskaniem. Od początku 1986 roku władze PRL zliberalizowały zasady wydawania paszportów. W ZSRS trwała już pierestrojka i choć o masowych wyjazdach, jak w latach 1980–81, nie było mowy, większość wniosków o paszport rozpatrywano

pozytywnie. W dokumencie Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych z 9 marca 1987 roku czytamy:

> DECYZJA
> W związku z podaniem z dnia 12.02.1987 na podstawie § 1 w związku § 21 zarządzenia Ministra Spraw Wewnętrznych i Spraw Zagranicznych z dnia 21 maja 1976 roku w sprawie trybu postępowania oraz właściwości organów sprawach paszportowych /Dz. Ust.z 1976 Nr 20 z późn. zm./
>
> odmawia się
> Obywatelowi /Obywatelce/ wydania paszportu.
> Uzasadnienie odmowy wydania paszportu:
> Brak formalnego zaproszenia
> /z przyczyn określonych w art. 4. pkt. 1 ustawy z dnia 17 czerwca 1959 r. o paszportach; ustawy z 1967 r. nr 17, poz. 81; z 1971 r. nr 29, poz. 261 i z 1983 r. nr 66, poz. 298/.
>
> W terminie czternastu dni od dnia doręczenia decyzji przysługuje prawo wniesienia odwołania do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych za pośrednictwem Stołecznego Urzędu Spraw Wewnętrznych — Wydziału Paszportów w Warszawa-Mokotów.

Reżyser złożył odwołanie w wymaganym ustawowo terminie 14 dni. Nie był to jednak koniec pojedynku Bareja kontra Kiszczak. Gdy 17 marca 1987 roku otrzymał ponownie odpowiedź odmowną na wydanie paszportu, przeszedł do kontrataku. W liście do MSW z datą 25 marca 1987 roku czytamy:

> Minister Spraw Wewnętrznych za pośrednictwem Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewn. Wydział Paszportów, Warszawa-Mokotów
> Odwołanie
> Dn. 17 marca 1987 otrzymałem odpowiedź odmowną na wniosek o paszport złożony 12 lutego b.r. na wyjazd do RFN. Odmowę uzasadniono brakiem formalnego zaproszenia. Zaproszenie od dyrektora Folkwang Museum

w Essen, prof. dr. Paula Vogta i Fundacji Kulturalnej Rury (Ruhr) złożyłem z tłumaczeniem na jęz. polski i z podaniem o paszport. Identyczne zaproszenie z tej samej instytucji w r. 1982 zostało załatwione pozytywnie; ponadto w trakcie składania wniosku osoba przyjmująca podanie i zaproszenie konsultowała się ze swoim zwierzchnikiem w sąsiednim pomieszczeniu i najwyraźniej wówczas cechy formalne tych dokumentów nie budziły zastrzeżeń i zostały przyjęte dn. 12 lutego 1987 r.

Folkwang Museum w Essen od wielu lat prowadzi ożywioną wymianę kulturalną z PRL i innymi krajami socjalistycznymi, organizowało liczne wystawy sztuki polskiej w RFN, a dyrektor Paul Vogt został odznaczony za zasługi dla kultury polskiej.

Wówczas wystarczającym dokumentem dla otrzymania paszportu przez licznych przedstawicieli kultury polskiej było takie zaproszenie, jakie otrzymałem, konsultowane ponadto w ambasadzie polskiej w Kolonii, z którą prof. Vogt ma liczne kontakty, na co zresztą powołuje się w treści zaproszenia.

Nie chciałbym zawiadamiać prof. Vogta o powodach odmowy paszportu, proszę zatem o ponowne rozpatrzenie tej sprawy w oparciu o podane fakty i załączone tłumaczenie zaproszenia.

Pozostaję z szacunkiem

Stanisław Bareja

(odręczny podpis)

Reżyser filmowy

Wiosną 1987 roku inni filmowcy, ale także zwykli ludzie nie mieli większych trudności w zdobyciu paszportu, jednak reżyserowi odmówiono. Kilka miesięcy później odmówiono wydania paszportu także jego żonie, która znalazła się w bardzo dramatycznych okolicznościach w RFN, o czym będzie mowa w dalszej części książki.

Reżyser walczył o paszport inteligentnie, umiejętnie. Wprawę w potyczkach z urzędnikami cenzury zdobywał od co najmniej dziesięciu lat. Zdanie „Nie chciałbym zawiadamiać prof. Vogta…” zapewne przeważyło szalę na jego korzyść. Minęło kilka tygodni nerwowego

oczekiwania. Dwudziestego siódmego kwietnia 1987 roku naczelnik Wydziału II Biura Paszportów MSW płk mgr Eugeniusz Kowalski uchylił decyzję o odmowie. Esbecy określili w swojej korespondencji Bareję mianem „rencisty”. Inspektor wydziału paszportów, major Irena Karpa, wydała polecenie o wydaniu paszportu zwykłego, ważnego przez 3 lata, tj. do kwietnia 1990 roku. Wtedy „komuna” była już w odwrocie, a paszport przestał być niedostępnym dobrem i z przepastnych szaf MSW trafił do kieszeni Polaków.

Zmierzch

Wiosną 1987 roku do letniskowego domu w Zakątach zapraszał Bareję Stanisław Tym.

> Powiedziałem mu: „Przyjedź do mnie, jak tylko zrobi się ciepło”. Obydwaj wiedzieliśmy, że na Suwalszczyźnie ciepło jest dopiero w czerwcu.

Wtedy widzieli się ostatni raz. Szóstego czerwca 1987 roku reżyser wyjechał na dwumiesięczne stypendium w Folkwang Museum w Essen. Jakie wystawy organizowano wówczas w muzeum? Według obecnego rzecznika prasowego placówki, pani Anke Grosser, wiosną 1987 roku trwała wielka wystawa współczesnej amerykańskiej grafiki „Amerikanische Graphik der 60er und 70er Jahre”, 5. triennale plakatu „Die besten Plakate der Jahre 1984 bis 1986” oraz wystawa rzeźby „Folkwang 87. Skulpturen für den öffentlichen Raum” (15 maja — 5 lipca 1987). Niewykluczone, że podczas wyjazdu Bareja zrealizowałby film dokumentalny lub dokumentację fotograficzną z wymienionych wyżej wystaw. Jednak, jak wiemy, głównym celem dwumiesięcznego stypendium w Essen była praca w charakterze doradcy w filmie dokumentalnym. Z relacji żony wynika, że przed wyjazdem do RFN stan jego zdrowia, mimo przebytej operacji serca, ponownie się pogorszył.

Jedenastego czerwca 1987 roku rano nastąpił nagły wylew krwi do mózgu. Administrator należącego do muzeum budynku z pokojami dla gości, dr Herbert Rickmann (1926–2015), znalazł nieprzytomnego reżysera leżącego na korytarzu, przy drzwiach do mieszkania. Zadzwonił pod alarmowy telefon 112. Reżyser trafił na intensywną terapię w St. Joseph Katholisches Krankenhaus w Essen. Jeden z pracowników Museum

Folkwang zawiadomił żonę reżysera. Na komendzie MO przy Malczewskiego 52 złożyła wniosek o wydanie paszportu w trybie pilnym. Milicjanci nie wykazali zrozumienia, piętrząc trudności formalne. Hanna Kotkowska-Bareja wspominała w 2016 roku:

> Twierdzili, że te telegramy ze szpitala, z muzeum, gdzie mąż pracował, są po to, żebym mogła wybrać wolność (…) Milicjanci doszli do wniosku, że chcę uciec, a Staszek był umierający.

Trwało nerwowe oczekiwanie. Upragniony dokument wydano dopiero po długich pertraktacjach.

Gdy 14 czerwca 1987 roku około południa Hanna Kotkowska-Bareja dotarła do szpitala w Essen, reżyser już nie żył.

Urna z prochami spoczęła w rodzinnym grobowcu na Cmentarzu Czerniakowskim przy Powsińskiej 44/46.

W maju 2016 żona reżysera opowiadała:

> Za każdym razem, gdy wyjeżdżał, wykupywał polisę. Pojechałam do naszego konsulatu w Kolonii ze znajomą, która pożyczyła mi pieniądze, aby zapłacić za szpital, kremację, której mąż sobie życzył. Potwierdzono ważność polisy i obiecano, że w Warszawie natychmiast odzyskam tę sumę. Nie byłam w stanie zrobić tego z pensji muzealnej. Następnych osiem lat zajęło mi procesowanie się (…). Po wszystkich moich wygranych rozprawach Towarzystwo odwoływało się, a marka niemiecka powoli taniała. W końcu zwróciłam pieniądze.

Niezrealizowane scenariusze

Od jesieni 1950 do początku 1987 roku Stanisław Bareja napisał ich zapewne kilkadziesiąt. Pisał je z innymi osobami, pod koniec życia — sam. Janusz Weychert oceniał, że tylko w okresie studiów było ich co najmniej kilkanaście.

Jeden z pierwszych znanych szkiców scenariusza do komediowej etiudy *Natręt* Bareja napisał na początku drugiego roku studiów, a więc między październikiem 1950 a wiosną 1951 roku.

Niektóre projekty przeszły metamorfozę, zanim trafiły na ekrany kin. Zalążkiem *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* był *Tor przeszkód* napisany z Jackiem Fedorowiczem. *Joker* można uznać za prototyp dla *Misia*. Interesujące są teksty tworzone z Jackiem Fedorowiczem w latach 1966–77. Jeden z nich, opisujący działania międzynarodowego gangu fałszerzy na terenie Polski, zachował się tylko we fragmencie. W archiwum Zespołu Filmowego „Tor” nie udało się odnaleźć scenariusza komedii, który Bareja napisał i wręczył Krzysztofowi Zanussiemu w 1986 roku. „Potraktowali go jak amatora”, wspomina z goryczą Hanna Kotkowska-Bareja. Sprawa współpracy z „Torem” była otwarta jeszcze w chwili, gdy Bareja wyjeżdżał do Essen. Zachował się tekst *Złota z nieba* (1981) oraz jego rozszerzona wersja *Kilometr za horyzontem*.

Podobnie jak w przypadku scenariuszy zatwierdzonych do ekranizacji, Bareja nie spisywał żadnego tekstu na straty. Nawet po kilku latach wykorzystywał je w innych projektach. Jakie były przyczyny odrzucenia scenariuszy? Do 1971 roku funkcjonowała Komisja Oceny Scenariuszy (KOS). Projekty były odrzucane wcześniej, już na etapie zespołu filmowego. Scenariusze Barei lub współtworzone przez niego reprezentują

na ogół wyrównany, przyzwoity, a w kilku przypadkach — wysoki poziom. Wobec złej prasy, jaką miał reżyser, decydenci odrzucali scenariusze Barei dla zasady i tzw. świętego spokoju.

Około 1963 roku Stanisław Bareja wraz z Zofią Bystrzycką napisali scenariusz komedii *Czy to jest miłość?* Głównym motywem jest życie pewnego małżeństwa. Na tym tle pojawia się wątek pierwszej miłości ich córki Małgosi.

Z połowy lat 60. pochodzi wspólny scenariusz Stanisława Barei i Jerzego Skolimowskiego *Dama do bicia*. Autorzy określili gatunek jako „komedia liryczna". We wstępie maszynopisu czytamy:

> Scenariusz pisany był z myślą o konkretnej obsadzie, dlatego autorzy oszczędzili sobie opisu postaci — utożsamiając je z aktorami:
> PAWEŁ: Zbigniew Cybulski
> MAMNOS: Bogumił Kobiela
> AGNIESZKA: Elżbieta Czyżewska
> MAJSTER: Tadeusz Kondrat
> STARUSZKA: Tatiana Czechowska

Akcja komedii miała rozgrywać się w ciągu kilkunastu godzin. Tytuł pochodził od jednego z szachowych ruchów podczas partii, którą rozgrywa Paweł z Mamosem, z zawodu drukarze. W jednej ze scen czytamy:

> Paweł wygładza pogniecione miejsca i rozpościera w całej okazałości stary plakat sprzed dziesięciu lat, wydany z okazji walki ze stonką ziemniaczaną. (…) Mamnos ogląda go i czyta ogromnymi literami wydrukowane hasło: „Rolniku! Tęp imperialistyczną gnidę!" (…) „Niegroźny jest nam robak wroga, na nim postanie nasza noga" (…)
> Mamnos: To dosyć „dawne dzieło".
> Paweł: Pierwszy raz pozwolono mi samemu składać. Miałem taką tremę, że zamieniłem trzy litery i wyszło: „Niegroźny nam jest rybak wraga, na nim postanie nasza noga".

Motyw pomyłki przy malowaniu gigantycznego portretu Stalina pojawi się u Skolimowskiego w *Ręce do góry*. Jeden z bohaterów przypadkowo namaluje generalissimusowi dwie pary oczu, co stanie się przyczyną jego licznych problemów.

Na przełomie 1966/67 Bareja wraz z Jackiem Fedorowiczem napisali scenariusz komedii szpiegowskiej *XYZ*. Przez przypadek sztuczny satelita — nosiciel broni atomowej wystrzelony podczas testów przez mocarstwo X zamiast trafić na orbitę okołoziemską wylądował w Warszawie. Ów obiekt latający nazwany Wesoły Wróbel 20 wzbudza wielkie zainteresowanie wywiadu kraju Y, który oficjalnie nie może posiadać broni masowej zagłady. X i Y należą do jednego bloku wojskowego (który nie jest Układem Warszawskim) i teoretycznie funkcjonują jako sojusznicy. Możemy domyślać się jedynie, że chodziło tu o USA i RFN. Obydwa kraje są zainteresowane odzyskaniem Wróbla, który wylądował na warszawskim Żeraniu. To właśnie tam oraz nad Zalewem Zegrzyńskim będzie toczył się pojedynek wywiadów X i Y. Głównym bohaterem jest Zbyszek, chętnie konfabulujący, młody człowiek, który przypadkowo znalazł się w centrum zmagań dwóch obcych wywiadów.

XYZ był pastiszem filmów szpiegowskich oraz popularnej wówczas serii przygód Jamesa Bonda. Zmodyfikowana przez Bareję i Fedorowicza wersja nosiła tytuł *Nasz człowiek w Warszawie* (1967). Przedstawili oni obydwa projekty Komisji Oceny Scenariuszy przy ZRF „Rytm”, lecz mimo pewnego zainteresowania nie doszło do realizacji. W czerwcu 1967 rozpoczęła się krótka wojna pomiędzy Izraelem a krajami arabskimi, wspieranymi przez ZSRR. Nie był to odpowiedni moment do realizacji komedii szpiegowskiej.

W latach 1969–70 Bareja i Fedorowicz napisali tekst komedii gagowej *Żaby w śmietanie*. Bohaterem jest geodeta Marek, który jest świadkiem

wyburzenia starego domu mieszkalnego na północnych peryferiach Pragi — Pelcowiźnie. Tam spotyka Alicję, która prosi go o pomoc w spakowaniu mebli do taksówki. Właśnie otrzymała klucze do nowego mieszkania na dalekim Mokotowie, na ulicy Nowo-Fitelberga. Zamiast taksówki bagażowej podjechała riksza. Podróż przez Warszawę trwa cały dzień. Trasa wiedzie przez Bródno, Targówek, Pragę Południe, Powiśle, Śródmieście na Mokotów. Przez rok autorzy starali się, by Zespół Filmowy „Nike” zrealizował film. Wraz z operatorem Andrzejem Gronau opracowali scenopis. Po *Ewa chce spać* Tadeusza Chmielewskiego w polskim kinie nie było jednak już miejsca dla komedii gagowej. Zdjęcia do *Żaby w śmietanie* odwołano w ostatniej chwili. Wysiłek Barei i Fedorowicza nie poszedł na marne. Wiele pomysłów wykorzystano w *Poszukiwany, poszukiwana* i *Nie ma róży bez ognia*.

W 1971 Bareja i Ryszard Ber napisali scenariusz filmu kryminalnego *Napad*. Autorem dialogów był Aleksander Ścibor-Rylski, autor m.in. scenariusza *Dotknięcia nocy*. Gangster Nadolny i jego kompan, były instruktor spadochronowy, oraz kilku wspólników planują napad. Nietypowy, bo na pokładzie lecącego samolotu chcą przejąć kontener z gotówką. Podczas lotu dochodzi do walki, pilot zostaje ranny. Władze wysyłają śmigłowiec z komandosami. Są zabici, kilku rannych, lecz całość kończy się happy endem. Autorzy deklarowali: „Wszystkie wydarzenia związane z lotnictwem zostały szczegółowo zdokumentowane i mieszczą się w granicach możliwości zarówno ludzi, jak i maszyn”. W 1971 roku maszynopis *Napadu* złożono do Zespołu Filmowego „Nike”, który niedługo później został rozwiązany.

Wiosną 1972 roku Bareja i Fedorowicz przygotowali scenariusz kilkuodcinkowego programu rozrywkowego *Tu Telewizja Warszawa w Programie V* dla Programu I Telewizji Polskiej. Prace nad czwartym

i piątym odcinkiem kontynuowano już po zakończeniu zdjęć do *Poszukiwany, poszukiwana*. Ich realizację przewidziano na wrzesień i październik. Idea polegała na połączenia parodii dziennika telewizyjnego, krótkich filmów z ukrytej kamery oraz satyrycznych komentarzy, wywiadów i wiadomości. Na liście aktorów znaleźli się: Barbara Rylska, Barbara Sołtysik, Bohdan Baer, Mieczysław Czechowicz, Jacek Fedorowicz, Wiesław Gołas, Cezary Julski, Wojciech Pokora oraz Andrzej Zaorski. Autorzy koncentrowali się na łowieniu absurdów życia i podawanie ich z pełną powagą na autentycznym planie DTV. Oto kilka przykładów ze scenariusza:

> Wczoraj w Warszawie działały bezawaryjnie 224 windy, co stanowi 12 koma 3 procent ogólnego stanu wind. Ten od dawna nienotowany sukces zawdzięczamy akcji pod hasłem Tydzień Konserwacji Urządzeń Dźwigowych.
> Z zagranicy powrócił wczoraj do kraju przedstawiciel jednej z central handlu zagranicznego. Oświadczył on licznie zebranym na lotnisku dziennikarzom, że był bardzo bliski sfinalizowania kontraktu, który przyniósłby krajowi zysk w postaci kilkudziesięciu tysięcy dolarów. Opanował się jednak i wrócił wcześniej, aby zaoszczędzić 8 dolarów, które musiałby wydać na jeszcze jedną dobę hotelową. Uroczysty moment wpłacenia do kasy zaoszczędzonych dewiz oraz gratulacje dyrektora centrali utrwaliła kronika filmowa.

Pomiędzy „newsami” emitowano krótkie spoty z ukrytej kamery, podglądając zachowanie kierowców aut oczekujących na czerwonym świetle lub surrealistyczny „serial produkcji francuskiej” o groteskowym pojedynku rewolwerowych dwóch dżentelmenów. *Tu Telewizja Warszawa w Programie V* nie doczekała się realizacji. W scenariuszu można dostrzec początki ewolucji, jaką przeszedł reżyser do *Przygody z piosenką* do *Misia*. Bareja był już pewien, że pomysł na dobrą komedię leży na ulicy. Jako operator ukrytej kamery rejestrował zachowania ludzi w budce z piwem, na przystanku autobusowym i w kolejce.

Jacek Fedorowicz opowiadał w 2009 roku:

> Program miał być czymś w rodzaju „niby telewizji” wewnętrznej z wiadomościami, reportażami, wywiadami, poradnikami, ale nie było to pomyślane jako parodia telewizji, to był tylko chwyt formalny. Program miał mieć pięć długich odcinków i tyle materiału nakręciliśmy, a po cięciach cenzorskich został jeden krótki odcinek, dość bezsensowny, i to zostało wyemitowane.

Autorzy zrazili się do współpracy z TVP. Pozostał niesmak i poczucie zmarnowanej szansy.

Z lat 1972–73 pochodzi pomysł pełnometrażowego filmu zrealizowanego ukrytą kamerą *Idziemy w Polskę*. Allen Funt, dziennikarz rozgłośni ABC Radio, nagrał krótkie filmy w technice *candid camera*. Długo doskonalił warsztat. Najgłośniejsze jego produkcje pełnometrażowe to *What Do You Say to a Naked Lady* (1970) i *Money Talks*. Pierwszy z wymienionych filmów Jacek Fedorowicz oglądał w kinie podczas pobytu w Chicago. Kluczową rolę miała odegrać aktorka zwana Naszym Człowiekiem aranżująca sytuacje. Zgodnie z intencją autorów miała być „łącznikiem dla poszczególnych tematów” zapewniającym logiczną sekwencję i eliminującym efekt „sklejenia” przypadkowych scen. Jej aparycja w połączeniu z intelektem miały ułatwić „otwarcie się” przechodniów, wzbudzać spontaniczne reakcje. Na sprawnym przebiegiem operacji miał czuwać Komentator. Warto dodać, że autorski komentarz był pomysłem Fedorowicza, bo Allen Funt ograniczał się wyłącznie do obrazu. Film miał być zbiorowym portretem społeczeństwa PRL roku 1972. Do zdjęć w plenerze (60 procent filmu) przewidziano taśmę barwną, a do wnętrz — czarno-białą

Autorzy wykazali się inwencją i wyobraźnią, o jakiej dzisiejsi scenarzyści ze stacji telewizyjnych i copywriterzy agencji reklamowych

mogą tylko pomarzyć. Scenarzyści oszacowali budżet na kilkakrotnie niższy od filmu fabularnego realizowanego w tych samych plenerach. Mimo wielu atutów, scenariusz nie trafił do produkcji.

Z 1973 roku pochodzi kolejny niezrealizowany projekt Barei i Fedorowicza — *p.o. Kapitana*.

> Rzecz dzieje się na pokładzie statku. Jest to polski liniowiec. Splot dramatycznych wydarzeń na pełnym morzu sprawia, że dowództwo statku zostaje czasowo wyeliminowane. Miejsce na mostku kapitańskim zmuszony jest zająć nasz bohater — człowiek, który jeszcze nigdy w życiu nie był kapitanem. Okoliczności zmuszają go do stworzenia przynajmniej pozorów prawdziwego wilka morskiego

— czytamy w tekście.

Rok później powstał scenariusz komedii pomyłek *Zagubiona przesyłka*. Budowa wielkiej elektrowni dobiega końca — pozostaje tylko zamontowanie urządzeń rozdzielczych. I oto w ostatnim transporcie z Węgier zamiast stołu dyspozytorskiego, kluczowego elementu sterowania kombinatu, na placu budowy dociera wagon pełen butelek wina. Zaginionej przesyłki szukają Czesi i Węgrzy. Scenariusz trafił na półkę, lecz motyw stołu w dyspozytorni pojawił się w 1982 roku w serialu *Alternatywy 4*. Widzimy tam inny stół dyspozytorski elektrociepłowni. Za jego obsługę odpowiada technik, którego gra Jacek Fedorowicz.

Tor przeszkód — opowieść z życia wyższych sfer (1975) to właściwie prototyp *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Podgryzanie dyrektora przez jego zastępcę, romans z córką partyjnego dygnitarza, intryga prowokująca rozwód.

> Pani Ela nie rozwiodła się ze skompromitowanym mężem. Jest nadal panią dyrektorową, żoną dyrektora Zakładów Obuwniczych w Raciborzu. Andrzej

Zamorski szybko awansuje w CHZ–ie jako prawa ręka nowego dyrektora. Jerzy Falski mieszka służbowo w Paryżu i czasem spotyka się ze Stasią, która jednak nie została matką.

Każdy, kto oglądał film, w tekście *Toru przeszkód* bez trudu odnajdzie postacie Krzakoskiego, Dudały czy Danusi.

Z połowy lat 70. pochodzi scenariusz duetu Bareja-Fedorowicz *Obywatel Monte Christo*. Podobieństwo fabuły do słynnej powieści Aleksandra Dumasa (ojca) z 1845 roku nie jest przypadkowe, lecz akcja rozgrywa się w latach 70. XX wieku. Bohaterem jest marynarz Kreft, który z płonącego domu ratuje Stasiaka. Wrogiem Krefta jest lokalny partyjny kacyk Lipnicki. Zna innych dygnitarzy i chętnie nadużywa władzy. Jedną z jego ofiar jest Kreft, który trafi do więzienia. Po odbyciu kary wraz ze Stasiakiem przygotują zemstę na Lipnickim. Wiele pomysłów zawartych w tekście *Obywatela Monte Christo* Bareja zrealizował dopiero w serialu *Zmiennicy*. W ósmym odcinku, zatytułowanym *Obywatel Monte Christo*, reżyser Barewicz na fikcyjnym festiwalu filmowym w Berlinie Zachodnim zdobywa nagrodę w postaci mercedesa. Niegdyś, w latach stalinowskich, złożył donos na jednego z kolegów, który opowiedział mu pewien polityczny dowcip. Sąd ocenił poczucie humoru na kilka lat „odsiadki”. Ów pokrzywdzony postanowił zrewanżować się Barewiczowi. Gdy ten odbiera „nagrodę”, na przejściu granicznym okazuje się że podwozie auta jest „podbite” szynami kolejowymi. Cło jest płatne od kilograma. W drodze powrotnej samochód okazuje się złomem. Korek spustowy w misce olejowej wykonano z parafiny, olej wycieka, a silnik się zaciera. Podczas holowania przez taksówkę 1313 urywa się tylny most. W serialu zagrał wysłużony, dziewiętnastoletni mercedes 230 S, którego reżyser sprzedał dla potrzeb serialu za bezcen „Poltelowi”. W jednej ze scen zdesperowany Barewicz podkłada ogień. Pirotechnik Andrzej Zimnoch oblał nadwozie

łatwopalnym płynem na bazie eteru, który zapala się już w temperaturze 45 stopni.

Ujęcie było tak sugestywne, że w spalenie samochodu uwierzyła żona reżysera. Gdy Wojciech Jastrzębowski, który filmował to z drabiny strażackiego wozu zapytał: „Nie żal ci było spalić własny samochód?", usłyszał: „No, trochę mi serce pikało".

Po zakończeniu zdjęć „Poltel"… odsprzedał prywatnej osobie zdekompletowanego mercedesa za 2 miliony złotych. Nowy fiat 125p na giełdzie kosztował wówczas ok. 1,5 miliona złotych. Jeszcze pod koniec lat 80. nabywca auta kontaktował się z panią Hanną, deklarując zakup pozostałych w garażu części zamiennych. Egzemplarz po reżyserze nie przetrwał do dziś. Jedynym ocalałym elementem pojazdu jest oryginalny fragment wykładziny (dywanik), obecnie w posiadaniu autora. W serialu pojawił się także motyw majątku ukrytego w samochodzie. Zamiast sztabek złota w oparciu siedzenia taksówki 1313 ukryto dolary pochodzące z przemytu narkotyków.

Ostatnim niezrealizowanym projektem Barei i Fedorowicza był scenariusz komedii wojennej *Trójka do bicia* ze stycznia 1977 roku. Rok przed końcem wojny wywiad SS zdobywa kontakt z osobą, która ma dostęp do alianckich planów broni atomowej. Hitler wyraża zgodę na zakup dokumentacji. W tym czasie z niemieckiej twierdzy ucieka Polak i Czech. Podczas ucieczki spotykają amerykańskiego lotnika MacDonalda. Jedna ze scen rozgrywa się przy zaporze wodnej. Akcja rozgrywa się na terenie III Rzeszy, a później w Szwajcarii. Mimo wielu przeciwności losu udaje im się pokrzyżować niemieckie plany zdobycia broni masowego rażenia. Inspiracją dla autorów była wojenna komedia Briana G. Huttona *Kelly's heroes*, w Polsce znana jako *Złoto dla zuchwałych* (1970). Główne role zagrali Clint Eastwood, Donald Sutherland i Telly Savalas. Wiadomo, że

Stanisław Bareja i operator Andrzej Rameau wykonali nawet zdjęcia próbne w okolicy Jeleniej Góry, m.in. przy zaporze na rzece Bóbr w Pilchowicach. Projekt *Trójki do bicia* odrzucono.

Maszynopis scenariusza komedii kryminalnej *Joker* Stanisławów: Barei i Tyma nosi datę 15 czerwca 1978 roku.

> Rzecz dzieje się współcześnie w Warszawie. Bohaterem naszej powieści jest naiwny i dość niezaradny życiowo lekarz Pogotowia. Bohater mimo przekroczenia trzydziestki nie potrafił się do tej pory „urządzić". Nie ma specjalnie pieniędzy, nie ma mieszkania, cały jego materialny dorobek mieści się w jednej, niedużej zresztą walizce, z którą to walizką mieszka kątem, gdzie popadnie. Przeważnie zresztą śpi na dyżurnej leżance w Pogotowiu.

Aleksander, bo tak nazywa się ów medyk, zakochuje się w poznanej przypadkowo pięknej dziewczynie. Choć nigdy nie był hazardzistą, zaczyna grać w pokera i to z dużym powodzeniem. Dowiedział się o spadku po zmarłym za granicą kuzynie. Całość okazuje się mistyfikacją pewnego szulera karcianego. Jako osoba znana organom ścigania pokerzysta nie ma szans na zdobycie paszportu. Chce wykorzystać uderzające podobieństwo do Aleksandra, zmusić go do wyrobienia paszportu, odebrać go podstępem i wyjechać z Polski z całym majątkiem. Powabna blondynka jest wspólniczką.

Joker to prototyp, zalążek *Misia*. W fabule *Jokera* poznajemy najpierw ofiarę intrygi, a dopiero później jej sprawcę. W *Misiu* jest odwrotnie: węglarz Paluch ujawnia się dopiero w trakcie działań Ryszarda Ochódzkiego. Rdzeń fabuły *Jokera*: zdobycie paszportu za pomocą „sobowtóra albo kogoś bardzo podobnego" pozostał niezmieniony. Pod koniec lat 70. w pewnych kręgach gra o samochody, wille oraz duże kwoty w walucie wymienialnej stała się sposobem na życie. Temat karcianych fortun i długów był na tyle atrakcyjny, że Jan Purzycki napisał scenariusz

zrealizowanego przez Sylwestra Chęcińskiego filmu *Wielki Szu*, hitu kinowego roku 1983. W obydwu przypadkach los szulera okazał się tragiczny.

Z 1981 roku pochodzi scenariusz komedii kryminalnej *Złoto z nieba* autorstwa Stanisława Barei. Ze śmigłowca przewożącego sztabki złota w prowizorycznym opakowaniu, kartonie po biszkoptach wypada jedna z nich. Drogocenny ładunek wpada do wnętrza wiejskiej chałupy. Znalazca sztabki chce sprzedać złoto i kupić nowy samochód z przeznaczeniem na taksówkę. Polmozbyt jednak nie przyjmuje złota. Pomocną dłoń poda Michalik i jego córka, która pożycza umówioną kwotę od lichwiarki. Starsza kobieta pada jednak ofiarą psychopaty Klotza, który zabiera pokwitowanie. Przypadek sprawia, że córka Michalika leci samolotem wraz z mordercą. Od tego momentu *Złoto z nieba* jest filmem drogi. Zmieniają się środki lokomocji, jednak dziewczyna i towarzyszący jej morderca są nieustannie w podróży. Klotz chce ją zabić, jednak omyłkowo trafia do sublokatorskiego pokoju, który zostaje zamurowany. Właścicielka zdecydowała się na to, bo władze drastycznie podniosły podatek za nieużytkowane pomieszczenia mieszkalne.

Zamurowany Klotz krzyczy:

> Miałem trudne dzieciństwo. Najpierw otaczali mnie reakcjoniści, potem zetknąłem się z rewizjonistami, aż na końcu zobaczyłem młodą dziewczynę!

Nikt go jednak nie usłyszy, bo w tle słychać płacz niemowlaka, stuk maszyny do pisania oraz inne hałasy. Tekst ma charakter scenariuszowego szkicu. Jak w przypadku innych niezrealizowanych projektów, pewne wątki pojawią się w serialach *Alternatywy 4* oraz *Zmiennicy*. Reżyser powrócił do *Złota z nieba* na początku 1987 roku. Liczący 69 stron tekst zatytułowany *Kilometr za horyzontem* był jego rozbudowaną, dopracowaną wersją.

> Śródmieście Poznania. Na drzwiach sklepu papierniczego obiecujący napis „przyjęcie towaru” staje się katalizatorem rosnącej kolejki. Padają zduszone okrzyki: „Toaletowy przywieźli”, „Za godzinę otworzą”, „Będą dawali po pięć rolek na osobę” (…)
> Energiczny rencista Kolasa organizuje społeczny komitet kolejkowy weryfikujący uprawnienia staczy.

Kierownik sklepu wysyła młodą pracownicę Kasię z workiem papieru do pobliskiego sklepu mięsnego. Za papier dziewczyna ma otrzymać kilo wątróbki. Tylnym wyjściem wychodzi na ulicę.

> Tu wypatrzyło ją czujne oko przewodniczącego komisji kolejkowej — Kolasy. Zwraca się do aktywu.
> — Tamta dziewczyna — pokazuje odchodzącą Kasię — pracuje w papierniczym. Dam głowę, że wynosi towar na spekulację. Panowie się tym zajmą.

„Społeczna grupa pościgowa” osacza ją na kładce nad torami. Kasia zrzuca worek na jeden z wagonów jadącego pociągu. Traf chciał, że w tym czasie na kładce przechodzi mężczyzna z identycznym workiem. Gniew ludu kieruje się teraz przeciwko niemu. Od linczu ratuje go milicjant. Podejrzany o spekulację recytuje: „Klotz Kazimierz, lat czterdzieści, niekarany”. Milicjant próbuje podnieść worek, lecz nie zagląda do niego. Puszcza więc Klotza wolno. Komitet kolejkowy rozchodzi się zawiedziony. Klotz udaje się nad pobliską gliniankę, obciąża worek kamieniem i wrzuca do wody. Zwłoki zamordowanej przez niego kobiety idą na dno.

Odtąd *Kilometr za horyzontem* przypomina już scenariusz *Złota z nieba*. Morderca Klotz i nieświadoma niczego Kasia podróżują razem przez Polskę. Na skutek splotu nieprzewidzianych przypadków zmuszeni są do zmiany środka lokomocji. Samolot, holowany przez traktor barakowóz ekipy naprawiającej drogę, TIR z Czechosłowacji. Dziewczyna ma zadanie

wymienić złoto na gotówkę. Zamiast na Wybrzeże obydwoje trafiają do Czechosłowacji, a później do Włoch. Zatrzymany w końcu przez milicję Klotz tłumaczy śledczemu z dumą:

> — Dawniej pisaliśmy się przez Ce, ale potem mój brat został reżyserem i zmienił pisownię. Żeby było bardziej eksportowo.

Ów „brat reżyser” to aluzja do „przyjaciela” ze studiów, Kazimierza Juliana Kuca, który zmienił nazwisko na „Kutz”, by brzmiało bardziej po śląsku.

Gdyby Barei udało się zrealizować scenariusz, powstałby film równie śmieszny, jak i przerażający. Według Hanny Kotkowskiej-Barei w pierwszych miesiącach 1987 roku jej mąż wręczył maszynopis komedii kryminalnej Krzysztofowi Zanussiemu, ówczesnemu kierownikowi artystycznemu ZF „Tor” (ob. Studio Filmowe „Tor”). Negocjacje z Zanussim miały trwać kilka tygodni, jednak 14 czerwca 1987 roku Stanisław Bareja zmarł w Essen.

Inni o reżyserze

Cichy, lecz konsekwentny. Życzliwy, ale ironiczny. Przyjazny, lecz całkowicie profesjonalny. Uśmiechnięty, lecz nie bezrefleksyjny. Przenikliwy, nieprzeciętnie inteligentny. Znakomity obserwator. Uczciwy do szpiku kości. Nieprzeciętnie odważny. Naturalnie nie jest to pełen obraz króla komedii. Wykonywanie portretów psychologicznych zostawmy jednak specjalistom.

Jak reżysera wspominają osoby, które znały go i miały okazję z nim pracować?

Zofia Czerwińska

Staszka Bareję poznałam w latach 50., jeszcze podczas studiów. Z koleżankami z krakowskiej PWST byłyśmy na balu w Łodzi, gdzie studiował Staszek i inni reżyserzy. Przyjaźniliśmy się od tamtego czasu, grałam w jego filmach od początku lat 70. Pierwszy raz zagrałam u niego byłą gosposię u państwa Karpielów w *Poszukiwany, poszukiwana*. Później był epizod w *Brunecie wieczorową porą*, gdzie padło pytanie „Kazik? Nie, Jola!”. Grałam też Irenę, kandydatkę na żonę Ochódzkiego w *Misiu*. Willę pełnej antyków „zagrał” dom Bogdana Krzywickiego, gdzieś na Mokotowie.

Jakim reżyserem był Staszek? Grałam u niego i u wielu innych reżyserów: u Wajdy, obu Chmielewskich, u Jurka Gruzy. Bardzo trudno mówić o różnicach pomiędzy reżyserami, bo oni pracują podobnie, wykonują te same czynności. Staszek siedział sobie na foteliku z napisem „reżyser”, patrzył i pilnował, ale bardzo ufał aktorom. Obsadzał ich w ten sposób, by nie musiał się wtrącać, zostawiał im swobodę. Tego nauczył się

od Staszka Wohla. Wybierał takich aktorów, którzy sami wiedzieli, jak zagrać rolę. Nie oszczędzał się, a miał przecież kłopoty ze zdrowiem, był bardzo pracowity, ale też trochę „leniuch”, starał się nie wtrącać, jeśli nie musiał. Czasem, bardzo rzadko, zdarzało się, że potrafił się zdenerwować, mówił wtedy na przykład „stój za tym stołem i nie wychodź zza niego!”, ale zwykle każdy znał swoje miejsce na planie i on nie musiał ingerować. Nie krzyczał, co najwyżej mówił głośniej, ale starał się być spokojny, choć reżyser nie może być za spokojny, taktowny, musi być „generałem na planie”. Aktorzy lubili u niego grać, był kontaktowy. Miał zaufanie do aktorów i zwykle się nie mylił. Raz pomylił się z Jurkiem Kozakiewiczem. Zgodził się na jego główną rolę w *Dotknięciu nocy*. Po prostu obsadził Jurka „po warunkach”, tak często robią reżyserzy w Stanach. Jurek „nie udźwignął” roli, po prostu nie był typem aktora do ról pierwszoplanowych.

Zawsze miał swój pomysł na obsadę. Jeśli ktoś przyszedł do niego i prosił o rolę, ale do niej nie pasował, Staszek nie angażował go na siłę, „z litości”, może czasem „na czwarty plan”, ale też nie zawsze. Kiedy kręcił *Zmienników*, mówił mi: „Zosia, nie mam nic dla ciebie” i choć zawsze o mnie pamiętał, tam po prostu nie było roli dla mnie.

Grywał małe role „u siebie”. Całkiem inaczej zachowywał się, kiedy zdarzyło mu się grać u innych reżyserów. Pamiętam, kiedy u Rysia Bera w serialu *Lalka* grałam Minclową, a Staszek grał jej męża Jana Mincla. Ależ on wtedy miał tremę! Zmieniał się całkowicie.

Prywatnie był bardzo ciepły, przyjazny, pomocny, ale potrafił być złośliwy, to była wypadkowa jego niezwykłej inteligencji. Na planie serialu *Alternatywy 4* Staś dobrał się z Rybińskim i Płońskim, to był po prostu wybuch, eksplozja ironii! Na początku nie chciałam grać Balcerkowej, widziałam w tej roli Zosię Merle, wydawało się, że to nie jest rola dla mnie, ale on na szczęście się uparł i tak już pozostało. Na początku rolę Balcerka

dostał Ludwik Pak. Spodobał się w *Misiu*, gdzie mówił „mooooja żona Zooofiaaaa!”, był bardzo autentyczny, miał niestety problemy z alkoholem. Gdy zaczęliśmy zdjęcia do *Alternatyw*, Ludwik przyszedł raz, może dwa razy na plan i… znikł, „popłynął”. Jego następca, czyli Witek Pyrkosz, pojawił się trochę przez przypadek. Siedział w telewizyjnej stołówce i jadł obiad. Staszek go zauważył i zaprosił na plan do roli Balcerka.

Czy Bareja był reżyserem niedocenionym? Nie można tak powiedzieć, bo przecież ludzie kochali jego filmy, szli na nie tłumnie do kin. Można raczej powiedzieć, że był reżyserem skrzywdzonym i to zarówno przez komunistyczną władzę, jak i przez „kolegów”. Atakowali go partyjni działacze, ale też i filmowcy: Poręba, Mieczysław Waśkowski, prywatnie bardzo sympatyczny, inteligentny, był sekretarzem PZPR przy Zespołach Filmowych. Nie tylko zresztą oni. Kazio Kutz powiedział o filmach Barei „B-production”, wymyślił i często używał określenia „bareizm”, tym go dobił, skrzywdził, bo przyjaźnili się na studiach i jeszcze kilka lat po nich. Stasia bardzo to bolało, o to miał do Kutza żal, nie odzywali się do siebie. Kilka razy powiedziałam dosadnie Kaziowi, co tym myślę, ale słowo „bareizm” pozostało w języku filmowców.

Andrzej Fedorowicz

Jeśli dobrze pamiętam, Staszka Bareję poznałem przez mojego kolegę z STS-u, Staszka Tyma. Na początku był *Brunet wieczorową porą*, pierwsze miesiące 1976 roku, zima, mróz. Scenę w warsztacie samochodowym kręciliśmy gdzieś na Żoliborzu, w autentycznym warsztacie lakiernika. Była to rola wymagająca ode mnie sporego wysiłku, bo Janek Himilsbach był bardzo silny, pracował jako kamieniarz, z trudem go wyrzuciłem, opierał się i nie chciał puścić. Był „na bani”, jak zwykle zresztą. Staszek Bareja powiedział mi: „Nie masz czasu, wyrzuć go!”, a jemu nakazał: „Musisz mu sprzedać to na siłę”.

W warsztacie była lodówka, wypełniało ją pięć, może sześć kilo kaszanki, bo przecież otworzyłem ją i spytałem Kowalewskiego: „A coooo, nie starczy?!!!!!!”. Zjadłem kawałek tej kaszanki, musiałem ją trzymać w ręku, tego wymagała rola. Skąd ta kaszanka? Staszek chciał pokazać tamte realia, że w sklepach nie ma wędlin, kiełbasy, a była tylko kaszanka. Myślałem, że to będzie mała rólka, taki epizod. Użyłem swojego prywatnego tekstu: „Nie wiem, nie znam, nie orientuję się, zarobiony jestem!”. Minęło ponad 35 lat, a niedawno na spotkaniu w klubie dziennikarzy na Foksal słyszę od pewnej starszej pani: „O, pan jest chyba zarobiony”. Wtedy nie przypuszczałem, że niewielka rola utkwi ludziom w pamięci. Moi sąsiedzi mi podarowali zawieszkę z tekstem z *Bruneta*. Użyłem też zwrotu: „Kochany, ja bardzo pana lubię, ale jutro, jutro…” To „jutro, jutro” też było moim tekstem. Staszek zgadzał się, by aktorzy wzbogacili rolę o swoje teksty, dawał nam dużą swobodę pod warunkiem, że będzie to „grało” z innymi dialogami. Nie „wcinał się” bez potrzeby, ufał nam. Potrafił wytłumaczyć rolę w kilku słowach.

Jak się z nim pracowało? Bardzo fajnie, ale nie od razu o tym wiedziałem. Po ujęciu w warsztacie stoję już z boku i patrzę na niego, a on się strasznie krzywi. „Rany boskie, nie wyszło! Trzeba będzie powtarzać…” A Staszek krzywi się i mówi do mnie: „Noooo dobrze, niech będzie!”. Za chwilę ujęcie z Nalberczakiem. On był starszy i bardziej doświadczony ode mnie. A Bareja znów się krzywi i mówi: „W porządku”. Krzywił się, ale nie była to złość, po prostu tak już miał. Staraliśmy się nie robić dubli, bo było bardzo mało taśmy, chyba sprowadzali ją z NRD.

Po *Brunecie* był *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, lato 1977 roku. Scenę bankietu w ambasadzie nagrywaliśmy w Domu Polonii na Krakowskim Przedmieściu. Była to jedna z pierwszych scen na planie. Później lecieliśmy do Paryża. Ktoś z produkcji poprosił mnie, żebym na podróż założył jasny

garnitur, w którym miałem grać. Chodziło o to, że by płacić mniej za bagaż. Na osobę przydzielono nam po 5 dolarów na dzień. Założyłem ten garnitur, a na lotnisku de Gaulle'a okazało się, że nie ma mojej walizki. Na Okęciu ktoś się pomylił i poleciała do Arabii Saudyjskiej. Miałem w niej dziesięć paczek „Ekstra Mocnych", szczoteczkę do zębów, mydło, bieliznę, trochę kiełbasy. W Paryżu byliśmy tydzień, może dziesięć dni, ale jakoś sobie dałem radę, mając tylko garnitur na sobie. Zdjęcia w Paryżu zaczęliśmy już godzinę po wyjściu z samolotu i poszukiwaniu mojej walizki. Kabrioletem przyjechał nieznany mi człowiek, który bardzo dobrze mówił po polsku. Staszek Tym dobrze sobie radził na zakorkowanych ulicach. Jeszcze w Warszawie rekwizytor zrobił dla mnie specjalny aparat fotograficzny, z którego wyskoczył mikrofon. Miałem przecież rolę esbeka, attaché kulturalnego. Staszek miał poczucie humoru, chociaż nie był typem żartownisia. Był bardzo spokojny, skromny. Wspaniale zagrał epizod w peruce: „Ty kończ tę rozmowę, na ciebie sznycel oczekuje!". Kilka dni po powrocie z Paryża moje walizka wróciła z Arabii Saudyjskiej.

Grałem też kierowcę w *Misiu*. Sceny w kotłowni nagrywaliśmy gdzieś przy Czerniakowskiej, a resztę na Chełmskiej i w „bułgarskim cyrku" na Powiślu. Po raz ostatni zagrałem u Staszka w serialu *Alternatywy 4*. Trwał właśnie stan wojenny, kończyłem budowę domu, byłem bardzo zmordowany, wyglądałem jak piąty pomocnik murarza, a tu przyjeżdża po mnie samochód, żebym jechał na plan. No, trudno, założyłem buty do konnej jazdy, oficerki, mundur organizacji „Grunwald", a tu nagle jedna z aktorek krzyczy: „Fedor! Ale ty wspaniale ucharakteryzowany jesteś!".

Wiem, że cenzura nakazała zmienić mój tekst, musieliśmy dogrywać to jeszcze raz.

Staszek znał umiar, świetnie wiedział, co jest absolutnie konieczne, co wyrzucić, a co skrócić. Opowiadał mi kiedyś ze smutkiem, że Kutz użył

słowa „bareizm” o jego filmach, to go bolało. Dziś żałuję, że zagrałem u niego tak mało, choć były role, które się pamięta, a ludzie do dziś mówią tekstami z Barei. „Zarobiony jestem!” weszło już do potocznej mowy. Staszek potrafił tak ograć cenzurę, przemycić tyle ówczesnych realiów. Te filmy są wspaniałe. To były dokumenty, zapis tamtych czasów, one już przeszły do historii i zyskały nowych, młodych fanów, stały się, jak to się dziś mówi, „kultowe”.

Kazimierz Kaczor

Jak trafiłem do filmów Staszka Barei? To był chyba ’74 albo ’73 rok, niedługo po moim przyjeździe z Krakowa do Warszawy. Pomógł w tym mój nieżyjący już niestety przyjaciel, Jurek Markuszewski, który polecił mnie Barei. Dostałem propozycję roli sanitariusza ze szpitala psychiatrycznego w komedii *Nie ma róży bez ognia*.

Staszka wspominam jako człowieka bardzo przyjaznego, pomocnego, wręcz opiekuńczego. Na planie naprowadzał aktorów na właściwy trop, szybko reagował na zmiany, odstępstwa od scenariusza. Pamiętam, gdy nagrywaliśmy *Alternatywy 4*, była taka scena zebrania przyszłych lokatorów spółdzielni. Janek Kobuszewski grał takiego faceta, który nie dostał przydziału. To jest przewspaniały aktor. Miał powiedzieć tylko kilka zdań, a mówił to w taki sposób, że cała sala, kilkunastu aktorów, pękało ze śmiechu. Staszek także. Jak tylko Janek zaczynał mówić, to się przejęzyczał, to było mistrzostwo! Nie sposób było nakręcić tej sceny. W końcu Staszek zdecydował, że nakręci jego kwestie bez innych osób, czyli Janek osobno — sala osobno.

Po ’80 roku obydwaj byliśmy w Solidarności. Wiedziałem, czym zajmuje się Staszek, on wiedział, czym ja się zajmuję, mieliśmy do siebie zaufanie, ale też nie rozmawialiśmy o konspiracji, on pracował „w poligrafii”, udostępnił dom dla konspiracji, o czym dowiedziałem się już później.

Alternatywy 4 powstały w stanie wojennym, w 1982 roku Staszek na bieżąco relacjonował nam przebieg kolaudacji odcinków, śmialiśmy się z jego pomysłów, zmian, jakie wprowadzał i jak je tłumaczył. Cenzorzy byli bezradni wobec jego niezwykłej inteligencji. Ludzie uwielbiali jego komedie. Władza już nie. Powstał termin „bareizm", to określenie było pewnie dla niego przykre, oznaczało coś pośledniego, gorszego. Staszek nie wpisywał się dokładnie w pojęcie polskiej szkoły filmowej i nie robił filmów, jak zdobywano Berlin. On pokazywał ówczesną rzeczywistość jako komedię, ale i jako film dokumentalny. Myślę, że miał świadomość, że robi to dla przyszłych pokoleń. Pokazywał coś, co działo się wówczas, na bieżąco, i na bieżąco to rejestrował. To, co pokazał, zadziwia dziś młode pokolenia. Dziś młodzież mówi „ale jaja!", a przecież wtedy to była rzeczywistość, w której żyliśmy. To jest właśnie wielkość Staszka, jego zwycięstwo. Komedie Barei to dokumenty tamtej epoki. Pewnie dlatego się obroniły i są lubiane także i dziś, gdy o wielu innych filmach już zapomniano.

U Staszka zagrałem także kierownika serwisu samochodowego w *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Sceny kręciliśmy w Polmozbycie przy 1 sierpnia w Warszawie. W serialu *Alternatywy 4* zagrałem dźwigowego Zygmunta Kotka. W kilku scenach samodzielnie prowadziłem i obsługiwałem dźwig. Widać to w ujęciu, gdy podnoszę Jurka Kryszaka, który szuka ukrytego pustostanu. Kiedyś zaproszono mnie do Huty Stalowa Wola na spotkanie z załogą. Na dziedzińcu zgromadził się tłum. Obok zbudowany z tej okazji specjalny podest. Pan dyrektor spytał mnie, czy naprawdę potrafię prowadzić dźwig. Wsiadłem za kierownicę i zrobiłem ósemkę, nie było to trudne, wspomaganie kierownicy bardzo dobrze tam działa. Dyrektor powiedział: „Faktycznie, potrafi pan jeździć" i spytał mnie, czy radzę sobie z dźwigiem. Odpowiedziałem, że tak. Obok leżał ładunek, jakieś 200 kilo.

Wsiadłem do kabiny, robotnicy pomogli mi ustawić podpory. Przeniosłem ładunek, wysiadam. Robotnicy klaszczą. Dyrektor wręczył mi dyplom kierowcy i operatora dźwigu. Przechowuję go do dziś. Zagrałem także strażaka Zenon Kuśmidra w serialu *Zmiennicy*.

Krystyna Kołodziejczyk

Ze Staszkiem poznaliśmy się jeszcze w latach 50. Wtedy byłam studentką eksperymentalnego Wydziału Aktora w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Grałam już w *Cafe pod Minogą* i w kilku innych filmach. Wydział był pomysłem Marii Kaniewskiej. Funkcjonował krótko, o ile pamiętam, tylko przez dwa lata przy Gdańskiej. Później zwolnił się budynek II Liceum Ogólnokształcącego na Targowej, w tym czasie nastąpiła fuzja szkoły filmowej i teatralnej, wykładali w nich ci sami profesorowie. Poznaliśmy wielu kolegów z wydziału reżyserii — Staszka Bareję, Janusza Morgensterna, Andrzeja Wajdę i innych. To, co mnie zawsze zastanawiało, to fakt, że Staszek był niezwykle skromny, nigdy nie wywyższał się, nie mówił „będę wielkim reżyserem". Był łagodny i spokojny, ale naturalnie z ogromnym poczuciem humoru. Po prostu „równy facet", fajny kolega. Wówczas kręcono mniej filmów niż dziś. Gdy w 1959 roku Brok kręcił *Cafe pod Minogą*, w Polsce powstawało zaledwie pięć filmów fabularnych rocznie.

Przez lata uważano go za reżysera „komedyjek". Eee tam, co to są, komedyjki? — mówili inni reżyserzy z politowaniem. A przecież to jest najtrudniejszy gatunek filmowy, łatwiej zrobić dramat, wstrząsnąć widzem, niż dobrą komedię. Staszek potrafił podpatrywać życie, obserwować i stworzyć taki film, który rozbawił.

Za życia był niedoceniany przez innych filmowców, traktowany gorzej, nawet niesprawiedliwie. To smutne, że Stasio odszedł tak wcześnie, jeszcze wiele było przed nim. Wtedy te filmy przeszły bez wielkiego echa. Dziś

młodzi ludzie oglądają jego komedie, widzą, jak było, jakie to były czasy. I te filmy się podobają, nie zapomniano o nich, a przeciwnie, coraz młodsze pokolenia je oglądają. On uchwycił te czasy jak nikt inny.

Kiedyś zadzwonił ktoś z produkcji filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Przejechałam i dostałam rolę pani od kożucha, a było przecież upalne lato. Rola była niewielka. Kręciliśmy w hotelu, chyba to była „Polonia", na pewno hotel w centrum Warszawy. Ten Turek od kożucha był prawdziwy, bo Staszek zaangażował jakiegoś statystę obcokrajowca.

W latach 80. zagrałam żonę prezesa Koniuszki w serialu *Zmiennicy*. Część zdjęć we wnętrzach kręcono w willi Jana Łomnickiego, na Mokotowie, pod skocznią. Grałam wtedy w teatrze, z planu filmowego jechałam na próbę do Teatru Studio. W pamięci utkwiła mi scena wizyty w salonie fryzjerskim, niedaleko Ronda Starzyńskiego na Pradze. Dobrze pamiętam też scenę zakupów w Hali Mirowskiej. Tu kolejka po szampon, tu po słodycze, tu jeszcze inna… Staszek fajnie to uchwycił. Teraz młodzież dziwi się, że tak było, ale to prawda. Stało się w kilku kolejkach naraz, listy społeczne też były prawdą. To majstersztyk! Wtedy grałam w serialu i nie myślałam nawet, że będzie to film dokumentalny o tamtej epoce.

Janusz Płoński

Z Maćkiem Rybińskim znaliśmy się już kilka lat, pisanie nas bawiło. Wspólnie, w ciągu czterech dni, napisaliśmy kryminał *Góralskie tango*, wydany przez Krajową Agencję Wydawniczą. Książkę wydano w dużym nakładzie, o ile pamiętam 300 tys. egzemplarzy. Napisaliśmy jeszcze powieść *Trzecie ogniwo* oraz kryminał *Balladyna Superstar*. Dziś jest bardzo trudna do zdobycia, bo na polecenie Wydziału Propagandy KC PZPR wycofano ją ze sprzedaży. Interesowała nas telewizja, film. Pod koniec 1979 roku na dwóch kartkach powstał „szkicowy" zarys filmu *Nasz*

dom. Włożyliśmy kartki do koperty i wysłaliśmy na Woronicza 17, do Telewizji. Przez kilka miesięcy nie było żadnej odpowiedzi, zapomnieliśmy już o sprawie. Sytuacja zmieniła się po odejściu ekipy Gierka. Z TVP przyszła odpowiedź, dostaliśmy umowę na tzw. nowelę filmową. Oni chcieli nam przydzielić reżysera. Nazywał się Janicki. Spotkaliśmy się. Facet okazał się pozbawiony poczucia humoru, odmówiliśmy, ale, od dziwo, nie wyrzucono nas za drzwi. Zaproponowano nam innego reżysera, którym okazał się Stanisław Bareja. Nie znałem go osobiście, ale widziałem jego filmy w kinie. W jego filmach brak było dbałości, dążenia do doskonałości, dla niego najważniejsze było „story", historia, fabuła, i to się broniło. Od strony warsztatowej te filmy były niedoskonałe, ale Staszek potrafił opowiedzieć fajną historię z podtekstami, morałem i to była jego siła. Dziś te filmy są nam bliższe niż filmy Zanussiego czy Kieślowskiego. To filmy czy seriale, ale i też dokumenty tamtej epoki.

Ze Staszkiem Bareją pracowaliśmy w jego domu na Fitelberga. Nowelę przerobiliśmy na scenariusz serialu, ale długo nazywało się to *Nasz dom*. Dialogi były płatne oddzielne, więc powstały osobno. Dopiero na etapie produkcji zmieniliśmy tytuł na *Stanisław Anioł*. Powodowało to zabawne sytuacje, bo kierownictwo produkcji, załatwiając rekwizyty, wypisywało rachunek na adres „Stanisław Anioł, Warszawa, ulicy Woronicza 17". W trakcie pisania dialogów i poszczególnych scen pojawiło się słowo „alternatywa", które mamy w ostatecznym tytule serialu. Przy tworzeniu dialogów i scenariusza mój udział był mniejszy, Maciek pracował ze Staszkiem przy ostatecznej wersji. Dodam, że Maciek Rybiński i ja zagraliśmy epizodyczne role. Ja grałem tajniaka od podsłuchów, który podchodzi do budowlańców i pyta o mieszkanie profesora. Później ten tajniak pojawił się w innej scenie, gdy mówił, że na starość też się przejdzie do podziemia, bo to konserwuje. To nakręcono w studiu nagraniowym

Polskiego Radia na Myśliwieckiej. Maciek zagrał podpitego faceta, który mówi „O, autobusy restauracyjne. Wiedziałem, że do tego dojdzie!”. Staszek stał się dzielnicowym Parysem. To on nam zaproponował, żebyśmy zagrali.

Jak dziś wspominam pracę z Bareją? Staszek był spokojnym, ciepłym, fajnym człowiekiem, z dużym poczuciem humoru, z ironią, a jednocześnie łagodnym. W stresowych sytuacjach na planie potrafił zachować olimpijski spokój, gdy inni reżyserzy klęli, wpadali w panikę. Był świetnym strategiem, w rozmowach z cenzorami i władzami telewizji potrafił być twardy, nieustępliwy. Mówił np.: „Źle się czuję, nie będziemy rozmawiać”, bo faktycznie miał problemy z sercem. Często mówimy: „Nie ma sensu kopać się z koniem” i on też to wiedział, nie szedł na otwartą wojnę z silniejszymi, z władzą i decydentami „Poltelu”. Był mistrzem łagodnej konfrontacji, wiele osiągnął, bo jego strategia doprowadziła do emisji serialu *Alternatywy 4* w wersji zbliżonej do oryginału. Cenzura nakazywała usunąć fragment, po czym Staszek przekonał decydentów, że jest on niezbędny, ale nie można go było „dokleić”, bo te fragmenty taśmy już gdzieś poginęły. Najważniejsze decyzje i tak zapadały w zaciszu gabinetów. Udało mi się zarejestrować kilka odcinków przy stole montażowym moją prywatną kamerą VHS.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić kwestię przecieku odcinka czy też odcinków. Serial był zmontowany, ale Staszek walczył z cenzurą, trwało to miesiącami. Podobno przeciek był sprawą ludzi z telewizji. W godzinach pracy przewieźli taśmy do studia TVP przy placu Powstańców Warszawy i przekopiowali je na taśmę magnetyczną, a potem na kasety, które trafiły na rynek. Z tym była związana afera, bo fragment jednego z odcinków, w którym towarzysz Winnicki tłumaczy sąsiadom problem braku mięsa na rynku, został wyświetlony w telewizji i to w dniu wizyty Breżniewa, czy

też innej ważnej okazji. Zauważono to w ambasadzie sowieckiej, był protest i konsekwencje. Bareja wiedział o tym, wiedział, że serial jest bardzo oczekiwany przez ludzi. Nie potrafię ocenić, ile osób widziało te skopiowane odcinki na kasetach VHS. Sprzedawano je na stadionie Skry czy też na innych bazarach w Warszawie. Nie wiem, czy kasety trafiły do kilkuset osób, czy też do kilku tysięcy, tego nikt nie wie. Później Maciek i ja wyjechaliśmy z Polski do RFN wraz z rodzinami.

Jerzy Gruza

W pracy magisterskiej Stanisława Barei czytamy: „Jako pierwszy w Polsce realizował filmy telewizyjne z ukrytą kamerą Jerzy Gruza". Młodszy o 3 lata Gruza nigdy nie zagrał w filmie Barei, nigdy też nie współpracowali zawodowo. Obydwaj jednak realizowali komedie: Bareja głównie kinowe, Gruza — seriale telewizyjne. Obydwaj zdobyli popularność. Ich filmy były chętnie oglądane 50, 40 czy 30 lat temu, ogląda się je także i dziś.

W latach 70. pierwszy z nich ostrze satyry skierował przeciw systemowi, drugi koncentrował się raczej na wątkach obyczajowych, choć i on także celnie puentował nowomowę gierkowskich technokratów. *Czterdziestolatek*, czyli inżynier Stefan Karwowski, jest uczciwy, nieco naiwnie wierzy w etos pracy. Cwaniactwo i rozpychanie się łokciami jest mu obce. Nie odnajduje się w „wyścigu szczurów", jaki rozgrywa się w zjednoczeniu budowlanym. Przypomina więc nieco Michała Romana z *Bruneta wieczorową porą*. Analogii jest więcej. Jeśli spojrzymy na listy aktorów z serialu Gruzy i filmów Barei z lat 70., okaże się, że pokrywają się w 80 procentach! Gołas, Kobuszewski, Łazuka, Gajos, Friedmann, Tym, Dobrowolski, Czerwińska to tylko część z nich.

Co ich różniło? Wiadomo, że Bareja nie darzył sympatią Krzysztofa

Teodora Toeplitza (znanego także jako KTT), współautora scenariusza do *Czterdziestolatka*. KTT atakował go wielokrotnie już w latach 60.

W sierpniu 2019 roku Jerzy Gruza po raz pierwszy wypowiedział się na temat Stanisława Barei. Mimo 87 lat nie utracił poczucia humoru, jest znany z tego, że „wkręca” rozmówców, i tak też stało się tym razem:

> Tak, oczywiście znałem go. Poznaliśmy się w szkole filmowej w Łodzi. On był na starszym roku, ja zacząłem studia kilka lat po nim. Kiedyś opowiadał mi o pomyśle, jaki przyszedł mu do głowy. Facet budzi się rano, otwiera jedno oko, potem drugie, a na ścianie ślady butów, które widać na suficie i na innych ścianach pokoju. Pamiętam go jako sympatycznego, niepozornego faceta, który jednak nie udzielał się towarzysko jak inni, nie miał „ostrości towarzyskiej”. Jednak już w Łodzi czułem, że drzemie w nim wielki, komediowy talent. Nie wiedziałem, że wymienił mnie w pracy magisterskiej, to miłe. Jeśli chodzi o te filmy z ukrytej kamery, to faktycznie robiłem je jako pierwszy w Polsce. Pomysł przyszedł ze Stanów, ale nasze możliwości były niewielkie. Ukryta kamera to było jednak odkrycie! Starałem się zbudować dramatyczną sytuację, to było więcej niż tylko żart. Które filmy Barei lubię najbardziej? (śmiech) Ja ich nie oglądałem! Wtedy w ogóle mało filmów oglądałem (śmiech). Nigdy nie konkurowaliśmy, ale też widywaliśmy się rzadko. Grali u nas ci sami aktorzy: Staszek Tym, Stefan Friedmann, widziałem ich w rolach robotników na budowie Karwowskiego. Bareja z najprostszych zdarzeń, rzeczy prosto z życia wziętych potrafił zbudować fantastyczne sceny komediowe. Miał wielkie poczucie humoru, wiedziałem o tym już na studiach. Kazio Kutz strasznie go poniewierał, nie wiem jednak dlaczego, żaden z nich nie mówił o tym.

No, przestrasz się pan!

Stanisław Bareja grywał u innych reżyserów. Początkowo na studiach i bezpośrednio po nich. Przed „obcą” kamerę wyszedł ponownie pod koniec lat 70.

W wywiadzie rzece Juliusza Ćwielucha *Taka zabawna historia* Krzysztof Kowalewski mówił:

> (…) Bareja był fenomenalnie uzdolniony aktorsko. W *Lalce* u Ryszarda Bera zagrał fenomenalnie. Myślę, że on z powodzeniem mógłby zaistnieć jako aktor. Nie wiem, czy pierwszoplanowy, ale epizody grał świetne. To pojawianie się w swoich filmach to był też pewien rodzaj gry z widzem. A czasem potrzeba chwili.

Epizody z lat studenckich i bezpośrednio po nich zostały opisane we wcześniejszych rozdziałach.

Przypomnijmy: debiutował w filmie *Trzy starty* rolą „zbyt wiele jedzącego” kolarza (1955). Później był pomocnikiem maszynisty (*Zimowy zmierzch*), kucharzem na okręcie podwodnym (*Orzeł*) czy zajadającym golonkę gościem restauracji w *Gangsterzy i filantropi* (cz. 2 *Alkoholomierz*) Hoffmana i Skórzewskiego. Kolejna okazja do gry aktorskiej, a może raczej do zabawy w aktora, nadarzyła się po kilkunastoletniej przerwie. W 1977 roku Stanisław Bareja pojawił się jako Jan Mincel, bratanek Jana, na planie serialu *Lalka* u Ryszarda Bera. Podczas rozmowy z Franzem Minclem Jaś Mincel wygłosił płomienny monolog:

> — Ja Szwab, ja? Ja czuję w sobie starożytną, polską krew! Niemka nie mogła mnie urodzić! Słucha Katz! Ja ci uroczyście oświadczam, że Minclowie pochodzą ze starożytnego polskiego rodu Miętusów. Ignacy! Oni za

Jagiellonów, a może za wybieralnych królów osiedlili się między Niemcami. Mam na to dokumenta!

W dalszej części odcinka *Pamiętnik starego subiekta* Jaś Mincel rozmawia z żoną Małgorzatą o młodym Wokulskim i córce Hopfera, Kasi:

— Wokulski? Jasiu, dlaczego ten pan u nas nie był? My musimy go wyswatać. Zaraz przyjedzie na górę!
— A niech sobie idzie na górę. Ale swatać to ja już nie będę! Ja jestem uczciwy kupiec i nie będę zajmował się stręczycielstwem, ha, ha, ha, ha! (…) Chcą koniecznie człowieka w nieszczęście wciągnąć. A swataj sobie, swataj! Nawet Hopfera! Tylko pamiętaj, że ja nie myślę za to wszystko płacić, ha, ha, ha, ha!

Na planie *Lalki* Bareja obserwował grę aktorów, ich warsztat, „przymierzał" w myślach do ról w swoich filmach. W maju 1978 roku u Janusza Łęskiego, kolegi ze studiów, zagrał rolę reżysera filmu dla dzieci w trzecim odcinku serialu *Rodzina Leśniewskich*. Andrzej Fedorowicz, który wówczas przeistoczył się w rolę asystenta Romka, pamięta, że zdjęcia realizowano w łódzkim ogrodzie zoologicznym. Przed kamerę Bronisława Baranieckiego Bareja wszedł ubrany w szkocką czapkę, czarną koszulkę i spodnie na szelkach. Słyszymy dialog reżysera z asystentem Romkiem, który rozmawia z rodzeństwem Leśniewskich:

— No, co jest Romek? Chodźcie tutaj! No co wy sobie za zabawy robicie? Do roboty, raz, dwa!

Asystent Romek tłumaczy dzieciom, że to polecenie dla ekipy.
Reżyser *Dobranocki* mówi:

— Romek! Przyprowadź te dzieci! Tym dzieciom to się należy po tabliczce czekolady.

Później rozmawia z panią kostiumograf (Gabriela Star-Tyszkiewicz), gestykulując:

— Pani Gabo, taka rzecz… przygotuje pani dwa, trzy kostiumy takich małych paziów! My te dzieci ubierzemy i one będą jechały na tym wózeczku…

Na słowa pani Gaby, że nie ma żadnego kostiumu, reżyser replikuje zirytowany:

— W filmie nie ma rzeczy niemożliwych!

Chwilę później przebrany za beduina Himilsbach przepitym głosem pyta reżysera:

— A co z wielbłądem?
— Yyyyy… Wielbłąda się zlikwiduje!
— Ja się nie zgadzam na to! — protestuje „beduin” z twarzą przepitego Himilsbacha.

Rodzeństwo Leśniewskich siedzi już na koniach, lecz dla reżysera film to ciągła zmiana koncepcji, więc po chwili reżyser *Dobranocki* mówi Romkowi:

— Słuchaj, wiesz, co? Damy ich na wielbłąda!
— Przecież wielbłąda pan zwolnił!
— Eeee… hmmmm… dzieci, uwaga, kręcimy!

Zrealizowane w 1946 roku *Zakazane piosenki* były pierwszym polskim filmem pełnometrażowym nakręconym po wojnie. Trzydzieści trzy lata później Bareja wcielił się w rolę Leonarda Buczkowskiego, reżysera *Zakazanych piosenek,* w czwartym odcinku serialu *Dom* (*A jeszcze wczoraj było wesele*) w reżyserii swojego przyjaciela Jana Łomnickiego. Oto asystent reżysera (Andrzej Zaorski) po rozmowie z Rajmundem (Jan

Englert) zgodził się zaprosić na plan wojennego inwalidę, poruszającego się o kulach Tolka Pocięgło (Jerzy Michotek). Ten poszukuje dziecięcego wózka, obiecał go narzeczonej Lidce. Kandydat na statystę trafia przed oblicze reżysera (Bareja), który zastanawia się, w jakiej roli obsadzić inwalidę w mundurze WP. Asystent (Andrzej Zaorski) proponuje:

— Słuchaj, jak nie tego grajka, to może chociaż Niemca…

Grany przez Bareję reżyser krzywi się swoim naturalnym grymasem, pytając:

— Kulawego?
Asystent: No… a ten żandarm na motocyklu?

W tym momencie Pocięgło protestuje:

— A nie, nie! Z góry odmawiam! Niemca nigdy w życiu!
Asystent: Śmieszny facet…Ty, czekaj, jest taka scena, jak facet granaty w wózku chowa. To niech zagra! Zobacz, jaką ma śmieszną gębę.
Reżyser: No pokaż pan coś!
Pocięgło: Co mam pokazać?
Reżyser: No przestrasz się pan!
Pocięgło: Dlaczego niby?
Asystent: No, tak na niby!

Pocięgło udaje przerażonego. Reżyser i asystent z aplauzem:

— Dobry, dobry!

Przez klapsem reżyser instruuje operatora:

— Przytrzymaj na początku tramwaj, a potem jak się wetnie wózek, to panoramuj! Gotowi wszyscy? Uwaga! Będziemy kręcić! Przygotować się! Kamera!

W kolejnym ujęciu Tolek Pocięgło ucieka z planu filmowego. Jego zdobyczą jest bezcenny wówczas dziecięcy wózek dla Lidki.

Lista filmów i seriali w reżyserii Stanisława Barei

Zmiennicy

Komedia, serial TV
Scenariusz: Stanisław Bareja, Jacek Janczarski
Zdjęcia: Wojciech Jastrzębowski, Jan Muszyński
W rolach głównych: Ewa Błaszczyk, Mieczysław Hryniewicz
Realizacja: 1985–86 (zdjęcia 05.85–01.86)
Premiera: 18.10.1987 (pierwsza emisja już po śmierci reżysera)
Czas: 15 odcinków po ok. 55 min

Alternatywy 4

Komedia, serial TV
Scenariusz: Stanisław Bareja, Janusz Płoński, Maciej Rybiński
Zdjęcia: Wojciech Jastrzębowski, Jan Muszyński
W rolach głównych: Roman Wilhelmi, Bożena Dykiel, Wiesław Gołas, Zofia Czerwińska, Witold Pyrkosz i inni
Realizacja: 1981–83 (zdjęcia 12.81–04.83, z przerwą w stanie wojennym, zdjęcia wznowiono 04.82)
Premiera: 30.11.1986
Czas: 9 odcinków po ok. 60 min

Miś

Komedia
Scenariusz: Stanisław Bareja, Stanisław Tym
Zdjęcia: Zdzisław Kaczmarek
W rolach głównych: Stanisław Tym, Barbara Burska, Bronisław Pawlik, Krzysztof Kowalewski i inni
Realizacja: 1979–80 (zdjęcia 11.79–03.80)
Premiera: 4.05.1981
Czas: 111 min

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz

Komedia
Scenariusz: Stanisław Bareja, Stanisław Tym
Zdjęcia: Jan Laskowski, Wojciech Jastrzębowski
W rolach głównych: Krzysztof Kowalewski, Ewa Wiśniewska, Bronisław Pawlik i inni
Realizacja: 1977 (zdjęcia 06–09.77)
Premiera: 8.12.1978
Czas: 99 min

Brunet wieczorową porą

Komedia
Scenariusz: Stanisław Bareja, Stanisław Tym (pod pseudonimem „Andrzej Kill”)
Zdjęcia: Wiesław Zdort
W rolach głównych: Krzysztof Kowalewski, Wiesław Gołas, Wojciech

Pokora i inni
Realizacja: 1976 (zdjęcia 01.–03.76)
Premiera: 18.10.1976
Czas: 90 min

Niespotykanie spokojny człowiek

Komedia (TV)
Scenariusz: Andrzej Mularczyk
Zdjęcia: Andrzej Ramlau
W rolach głównych: Janusz Kłosiński, Ryszarda Hanin, Małgorzata Potocka, Janina Sokołowska i inni
Realizacja: 1975
Premiera: 24.12.1975
Czas: 56 min

Nie ma róży bez ognia

Komedia
Scenariusz: Stanisław Bareja, Jacek Fedorowicz
Zdjęcia: Andrzej Ramlau
W rolach głównych: Jacek Fedorowicz, Halina Kowalska, Stanisława Celińska i inni
Realizacja: 1974
Premiera: 25.12.1974
Czas: 91 min

Poszukiwany, poszukiwana

Komedia
Scenariusz: Stanisław Bareja, Jacek Fedorowicz
Zdjęcia: Jan Laskowski, Mieczysław Verocsy
W rolach głównych: Jolanta Bohdal, Wojciech Pokora i inni
Realizacja: 1972 (zdjęcia 06–08.72)
Premiera: 22.04.1973
Czas: 83 min

Przygoda z piosenką

Komedia muzyczna
Scenariusz: Jerzy Jurandot, Stanisław Bareja
Zdjęcia: Franciszek Kądziołka
W rolach głównych: Bohdan Łazuka, Pola Raksa, Barbara Krafftówna i inni
Realizacja: 1968
Premiera: 27.06.1969
Czas: 93 min

Małżeństwo z rozsądku

Komedia muzyczna
Scenariusz: Krzysztof Gruszczyński
Zdjęcia: Franciszek Kądziołka
W rolach głównych: Elżbieta Czyżewska, Daniel Olbrychski i inni
Realizacja: 1966
Premiera: 1.01.1967
Czas: 90 min

Kapitan Sowa na tropie

Serial kryminalny TV
Scenariusz: Alojzy Kaczanowski (pseudonim Janiny Ipohorskiej)
Zdjęcia: Franciszek Kądziołka
W rolach głównych: Wiesław Gołas, Michał Szewczyk i inni
Realizacja: 1965
Premiera: 25.12.1965
Czas: 8 odcinków po ok. 27 min

Żona dla Australijczyka

Komedia muzyczna
Scenariusz: Roman Niewiarowicz
Zdjęcia: Kazimierz Konrad, Franciszek Kądziołka
W rolach głównych: Elżbieta Czyżewska, Wiesław Gołas i inni
Realizacja: 1963
Premiera: 15.06.1964
Czas: 92 min

Dotknięcie nocy

Kryminalny
Scenariusz: Aleksander Ścibor-Rylski
Zdjęcia: Jerzy Janczewski
W rolach głównych: Jerzy Kozakiewicz, Elżbieta Kępińska, Hanna Zembrzuska i inni
Realizacja: 1961 (zdjęcia 05–08.61)
Premiera: 11.01.1962

Czas: 88 min

Mąż swojej żony

Komedia
Scenariusz: Jerzy Jurandot, Stanisław Bareja
Zdjęcia: Jerzy Janczewski
W rolach głównych: Bronisław Pawlik, Aleksandra Zawieruszanka i inni
Realizacja: 1960
Premiera: 4.04.1961
Czas: 94 min

Drugie sumienie

Etiuda szkolna wg. dramatu L. Kruczkowskiego *Niemcy*
Scenariusz (IV rok), reżyseria (IV rok)
Zdjęcia: Borys Punczew
Realizacja: 08.1953
Przez lata film uznawano za utracony, jednak w 2019 roku odnaleziono go w archiwum Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi jako kopię wideo i zdigitalizowano.
Premiera jest zaplanowana na 5.12.2019
Czas: 14 min
Pełna obsada filmów oraz ekip w filmach i serialach w reżyserii S. Barei jest zamieszczona na stronie:
http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111451

Lista filmów innych reżyserów z udziałem Stanisława Barei

Według pani Hanny Kotkowskiej-Barei Stanisław Bareja debiutował w filmie *Godziny nadziei* w reż. J. Rybkowskiego (1954), jego nazwisko nie jednak figuruje w obsadzie aktorskiej filmu.

1955 *Nowela kolarska*, w: *Trzy starty*
Reżyseria: Stanisław Lenartowicz
Kolarz (nie występuje w czołówce)

1956 *Nikodem Dyzma*
Reżyseria: Jan Rybkowski
Kamerdyner Kunickiego (nie występuje w czołówce), także współpraca reżyserska

1956 *Szkice węglem*
Reżyseria: Antoni Bohdziewicz
Jasiek, lokaj u dziedziców Skorabiewskich

1956 *Zimowy zmierzch*
Reżyseria: Stanisław Lenartowicz
Pomocnik maszynisty Malinowskiego

1957 *Scherzo alla Pollaca*, w: *Eroica*
Reżyseria: Andrzej Munk
Powstaniec (nie występuje w czołówce)

1957 *Kapelusz pana Anatola*
Reżyseria: Jan Rybkowski
Konduktor w autobusie (nie występuje w czołówce), także współpraca reżyserska

1958 *Miasteczko*
Reżyseria: Romuald Drobaczyński, Julian Dziedzina, Janusz Łęski
Pan młody, mąż Magdy Sobczakówny

1958 *Orzeł*
Reżyseria: Leonard Buczkowski
Kucharz Wiśniewski (nie występuje w czołówce)

1959 *Inspekcja pana Anatola*
Reżyseria: Jan Rybkowski, także współpraca reżyserska
Fotograf w Paryżewie

1962 *Alkoholomierz*, w: *Gangsterzy i filantropi*
Reżyseria: Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski
Klient restauracji jedzący golonkę (nie występuje w czołówce)

1977 *Pamiętnik starego subiekta*, w: *Lalka* (serial TV)
Reżyseria: Ryszard Ber
Jan Mincel, syn Jana

1978 *Demostenes* (4), w: *Rodzina Leśniewskich* (serial TV)
Reżyseria: Janusz Łęski
Reżyser filmu *Dobranocka*

1980 *A jeszcze wczoraj było wesele* (4), w: *Dom* (serial TV)
Reżyseria: Jan Łomnicki

Reżyser filmu *Zakazane piosenki*

Nakręcimy to tu…

Z wyjątkiem realizowanego w Płocku *Dotknięcia nocy*, *Niespotykanie spokojnego człowieka* (Zgierz) oraz *Żony dla Australijczyka* (Trójmiasto) zdecydowana większość lokacji planów zdjęciowych w filmach Barei to Warszawa i jej okolice. Na liście dominuje Mokotów, Czerniaków i Sadyba, a więc „nostalgiczny" obszar miasta zapamiętany z dzieciństwa, z wypraw rowerem czy też wąskotorową „ciuchcią" do Konstancina i Piaseczna.
Na liście lokacji nie brak również Powiśla, Śródmieścia i Żoliborza. Stałym elementem niemal wszystkich jego filmów i seriali jest także negatywny punkt topograficzny — Pałac Kultury i Nauki, odbierany przez reżysera jako trwały ślad sowieckiej dominacji w Polsce i jako ingerencja w tkankę architektoniczną stolicy. Bareja jest bez wątpienia reżyserem w stu procentach warszawskim. Ciepłym uczuciem darzył on także niektóre tereny w pobliżu Warszawy: Konstancin-Jeziorną czy Goławice, gdzie posiadał działkę rekreacyjną. W kilku przypadkach ekipa udała się w dłuższą podróż do Berlina Zachodniego, Paryża i Londynu, najdalszy zaś plan zdjęciowy był w Tajlandii (*Zmiennicy*). Filmowcy rozpoczynali zdjęcia niemal tuż po przybyciu i pracowali sprawnie, a zaoszczędzony w ten sposób czas poświęcali na zwiedzanie, bo o większych zakupach przy budżecie 5 czy później 15 dolarów na osobę nie można było mówić. W PRL część filmowców zarzucało Barei „chodzenie na łatwiznę" przy wyborze plenerów. Przykładem była przedwojenna willa Aleksandra Stephana przy Bieżanowskiej 5 na Mokotowie (Ksawerów). Znamy ją z komedii *Nie ma róży bez ognia*. Odległość od domu reżysera wynosi 2,5 kilometra. Inni szukaliby lokacji kilkadziesiąt lub kilkaset kilometrów dalej. Dziś skracanie dystansu logistycznego jest normą, optymalizacją kosztów

produkcji, wówczas było to niezrozumiałe, bo po co „oszczędzać, jeśli państwo i tak da tyle, ile trzeba”. W kryzysowych latach 80. Bareja realizował już wyłącznie seriale telewizyjne. W tym czasie stan jego zdrowia pogorszył się. Czytając listę lokacji planu w serialu *Zmiennicy*, łatwo zauważyć, że większość z nich było oddalonych od „bazy”, czyli siedziby „Poltelu” o zaledwie kilkaset metrów, a odległość do innych nie przekraczała kilkunastu kilometrów od Woronicza 17.
Co najmniej kilkadziesiąt ujęć ostatniego serialu Barei nakręcono w rejonie ulic Woronicza — Samochodowa — Garażowa — Bagażowa — Komarowa (ob. Wołoska) — Bełska, czyli 2–5 minut jazdy od domu reżysera. To pogarszający się stan serca i cukrzyca, nie zaś rzekome lenistwo czy chodzenie na łatwiznę powodowało, że Stanisław Bareja starał się pracować możliwie blisko domu oraz… Instytutu Kardiologii w Aninie. „Ekonomia sił” była istotna zwłaszcza w upalne lato 1985 roku podczas zdjęć do *Zmienników*. Potwierdzają to relacje Ewy Błaszczyk i Tomasza Michalaka, który pracował w domu przy Fitelberga. To skracanie odległości na plan było smutną konsekwencją pogarszającego się zdrowia reżysera Szukał on prostych rozwiązań i coraz bliższych plenerów. Cukrzyca i związana z nią dieta wymagała spożywania posiłków w regularnych odstępach czasu. Jedzenie kanapki na planie, które dla niewtajemniczonych wyglądało na nonszalancję lub brak szacunku dla ekipy było smutną koniecznością.

Pogardzany przez twórców tzw. „wysokiego kina” Bareja był znakomitym menadżerem, znającym wartość każdej złotówki, choć akurat w połowie lat 80. podlegała ona galopującej inflacji. Dzięki środkom zaoszczędzonym na pobliskich lokacjach wygospodarowano dewizy na przelot na plan zdjęciowy w Bangkoku i krótki pobyt po zachodniej stronie berlińskiego muru, gdy nie sposób było zbudować budynków imitujących przejście

graniczne PRL–NRD. Kamera Jastrzębowskiego zarejestrowała autentyczną granicę w Gubinie podczas podróży do Berlina Zachodniego. Widoczny w kolejnych ujęciach „budynek Urzędu Celnego" to faktycznie gmach przy Bagażowej, jednej z przecznic ulicy Woronicza, kilkaset metrów od TVP. Kierownik produkcji uzyskałby zgodę na zdjęcia w autentycznym UC Gubin, ale transport ekipy i sprzętu podniósłby koszt produkcji o wiele milionów złotych.

W wielu przypadkach lokacje miały kluczowe znaczenie przy budowaniu fabuły. Według scenopisu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* mieszkanie Krzakoskiego miało znajdować się w alei Przyjaciół. W PRL mieszkała tam „wierchuszka" komunistycznych władz z premierem Cyrankiewiczem na czele. Ulica była pod silną ochroną MSW, które zapewne nie wydałoby zgody na filmowanie. Już na etapie zdjęć aleję Przyjaciół zamieniono na aleję 3 Maja na Powiślu.

W pierwszej wersji scenariusza *Misia* przewidziano ujęcie, w którym od kichnięcia pasażera „eksploduje" fiat 126p, a obserwują to urzędnicy z pobliskiego biurowca (dziś Blue Tower). Jego budowę rozpoczęto w 1975 roku. Obiekt nazywano początkowo „Złocistym wieżowcem" z racji koloru elewacji. W momencie realizacji zdjęć do *Misia* budynek był już całkowicie oszklony, lecz nie był oddany do użytku, co nastąpiło dopiero w latach 90., po zmianie koloru elewacji na niebieską. Według scenariusza urzędnicy śmieją się tak głośno, że z budynku wypadają szyby. Jeden z dyrektorów krzyknął: „Nie śmiejcie się, bo się to wszystko zawali!" Wybuchający „maluch" stał pod znienawidzonym przez Bareję pomnikiem Feliksa Dzierżyńskiego i to właśnie monument komunistycznego zbrodniarza, a nie biurowiec miał być tu kluczowym obiektem w ujęciu. Antysystemowa aluzja była zbyt odważna i Bareja zaniechał jej realizacji.

W serialu *Zmiennicy* mieszkanie Pióreckich miało znajdować się na Pradze

Północ, jednak zdjęcia nakręcono na osiedlu Służew nad Dolinką.

Ustalenie pełnej listy lokacji jest niezwykle trudne, wręcz niemożliwe. Zdarzało się, że kamera rejestrowała widok budynku do zewnątrz, ujęcia we wnętrzach zaś nagrywano w całkiem innej lokacji, głównie w atelier przy Chełmskiej lub w telewizyjnej hali L-2. Trwające dłużej zdjęcia w budynku mieszkalnym utrudniały życie mieszkańcom, jak działo się to w bloku przy Grzegorzewskiej 3 alias Alternatywy 4. Ekipa pracowała więc głównie na zewnątrz obiektu. Inny przykład to scena, w której milicjant zatrzymuje furę i legitymuje Palucha. Według Zdzisława Szymborskiego realizowano ją na ulicy Wincentego na Bródnie. Zdjęcia utrudniały ruch uliczny. Kolejne ujęcie, rozmowę węglarzy o „rudej wódzie na myszach", zarejestrowano w innej, mniej uciążliwej dla kierowców lokacji.

Niekiedy o wyborze miejsca decydował przypadek. Pobyt ekipy w budynku mieszkalnym wymagał zgody oficjalnej zgody administracji osiedla. Podczas realizacji serialu *Zmiennicy* wytypowano blok na Sadybie, przy Korczyńskiej 6A, lecz administracja nie przesłała pisemnej zgody na filmowanie klatki schodowej, a harmonogram zdjęć był napięty. Wówczas Andrzej Swat, drugi reżyser *Alternatywy 4*, choć formalnie nie brał udziału w pracy ekipy Barei, wynegocjował z gospodarzem bloku przy Międzynarodowej 32/34 zgodę na zdjęcia wewnątrz budynku, w którym mieszkał. Słynne już wnoszenie szafy Mroczkowskiego nagrano więc właśnie tam.

Wybrane lokacje planów zdjęciowych z lat 1975–1985

Lista zawiera opis najważniejszych scen i miejsc, w których je realizowano. Zachowano w niej oryginalne nazwy ulic i obiektów obowiązujące podczas realizacji filmu oraz podano przybliżony czas kręcenia zdjęć.

Niespotykanie spokojny człowiek (01–03.1975)

Zgierz

Jednostka wojskowa JW 2954 (rozwiązana 1993): 2. Pułk Budownictwa Łączności im. Obrońców Poczty Polskiej w Gdańsku, ul. Piątkowska 83.

Zakłady Przemysłu Odzieżowego ZETA przy ul. 1 Maja.

USC Zgierz, ul. 1 Maja 5.

Brunet wieczorową porą (01–03.1976)

Warszawa, Konstancin-Jeziorna

Dom Michała Romana: Konstancin-Jeziorna, ul. Sienkiewicza 9. Do potrzeb filmu wykorzystano budynek usytuowany w tylnej części posesji. Frontowy dom to willa „Moja”.

Przystanek autobusowy w pierwszych ujęciach filmu: ul. Czerniakowska (strona wschodnia)/Chełmska. Po przeciwnej stronie ulicy nakręcono scenę z pieszymi przebiegającymi przez jezdnię obok nowej wówczas kładki.

Warsztat samochodowy: lakiernictwo Roman Danielak, ul. Jerzego Bajana 3 (nie istnieje).

Scena poślizgu fiata 125p prowadzonego przez J. Nalberczaka: Powsińska.
Scena w kinie: Kino Skarpa, ul. Kopernika 5/7/9 (budynek wyburzony w 2008).
Scena w muzeum: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, ul. Kredytowa 1.
Rozmowa o samochodzie bez świateł i zdanie „Patrz, Zdzichu, jakie pijane jeżdżo!”: ślimak pod ulicą Marchlewskiego (ob. Jana Pawła II).
W tym miejscu, pod budynkiem Złota 61, nakręcono także scenę ładowania śniegu na wywrotkę i przesypywanie go na inny samochód.
Zatrzymanie kobiety w czerwonym kapeluszu (faktycznie Stanisławy Barei, matki reżysera): Jeziorna Fabryczna-Mirków, droga na grobli, okolica kościoła św. Józefa Oblubieńca NMP, ul. Jaworskiego.
Pościg Romana za Kowalskim: Dworzec Centralny (przejście podziemne), ul. Marchlewskiego (ob. Jana Pawła II)/Złota, PKiN („Kongresowa”).
Sceny we wnętrzach: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, ul. Chełmska 21.

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz (06–09.1977)

Warszawa
Scena z wywrotkami: Ursynów Północny, okolice ob. ulicy ZWM (w budowie).
Pościg wywrotek + ujęcie z transparentem: Powiśle, Wiadukt Poniatowskiego (ślimak od strony południowej).
Raut w ambasadzie w Paryżu: Budynek Towarzystwa Łączności z Zagranicą „Polonia”, Krakowskie Przedmieście 64.
Wypadek Krzakoskiego: skrzyżowanie ul. Płocka/Górczewska.
Siedziba fikcyjnego przedsiębiorstwa „Pol-Pim”: Zakłady Mechanizacji

Budownictwa „Zremb”, ul. Przasnyka 2 (zdjęcia zewnętrzne) (biurowiec) Przedsiębiorstwo Zaopatrzenia Technicznego Budownictwa S.A., ul. Rydygiera 12 (budynki nie istnieją).
Ujęcia z R. Ferde na rowerze: ścieżka rowerowa wzdłuż ul. Przyczółkowej (Powsin), ul. Wałbrzyska/pl. Defilad/ul. Ludna.
Kolejka na poczcie: UPT Warszawa 18, ul. Ludna 4 (przy Ludnej zrealizowano także scenę z „kabrioletem”).
Mieszkanie Krzakoskiego: al. 3 Maja.
Blok Ferdego: Służew nad Dolinką, ul. Sonaty/J.S. Bacha.
Ujęcie z milicjantami goniącymi pływaka: Centralny Park Kultury (pomnik Chwała Saperom, ul. Rozbrat/Czerniakowska).
Sceny z kożuchem w hotelu: Hotel „Polonia”, Al. Jerozolimskie 45.
Wystawa plakatu kolejowego: Dworzec Gdański, ul. Mariana Buczka (ob. Słomińskiego).
Rozmowa w kolejce: Dom meblowy Emilia, ul. Emilii Plater 51. W pobliżu tego budynku nagrano także scenę z uciekającą świnią i wypowiedź Z. Maklakiewicza o kwiecie paproci.
Awantura w kolejce: sklep spożywczy SAM, ul. Ludna/Orłowicza (budynek nie istnieje).
Stacja, na której wysiada Krzakoska: przystanek PKP Zegrze (czynny do 1994, zlikwidowany w 2005).
Rozmowa Ferdego z taksówkarzem: pl. Jedności Robotniczej (ob. pl. Politechniki).
Rozmowa Krzakoskiego z R. Ferde w hotelu: Hotel „Victoria Intercontinental”, ul. Królewska 11.
Scena z przebiegającym przez jezdnię/pochód pielęgniarek: Targowa/Ząbkowska.
Ośrodek wypoczynkowy nad Zalewem Zegrzyńskim: Ośrodek

Wypoczynkowy Rynia, ul. Wczasowa 59 (Białobrzegi).

Węgry
Pijatyka Krzakoskiego: Hajduszoboszlo.
Ujęcia z wyrwanym słupem telefonicznym i w piwiarni: Hortobágy, koło dziewięcioprzęsłowego mostu Povolny'ego na rzece Hortobágy.

Paryż, Francja
Krzakoski na lotnisku: Aeroport Paris Roissy Charles-de-Gaulle (CDG), Roissy.
Składanie kwiatów pod pomnikiem Mickiewcza: Place de l'Alma (8. Dzielnica), od 2008 roku skwer nosi nazwę Jardin d'Erevan.
Rozmowa Krzakoskiego z prostytutką: okolice Boulevard de Clichy, 18. Dzielnica.

Miś (11.1979–03.1980)

Warszawa
Bułgarski cyrk: Kruczkowskiego 6 (budynek nie istnieje).
Kiosk „Ruch" z mięsem: Dobra/Solec.
Scena z junakami: prawy brzeg Wisły w okolicy Trasy Łazienkowskiej, plaża przy Wale Miedzeszyńskim na wysokości ul. Zakopiańskiej (Saska Kępa).
Eksplodujący „maluch": pl. Feliksa Dzierżynskiego (ob. plac Bankowy).
Upadek misia z helikoptera: tzw. glinianki Sznajdra, ul. Połczyńska.
Mieszkanie Ochódzkiego: prywatna willa Bogdana Krzywickiego na Mokotowie.
Komenda milicji: budynek administracyjny zajezdni MZK R-9 przy ul. Chełmskiej 1/5.

Rozmowa na furze z węglem: Wileńska/Targowa i Kasprzaka/al. Rewolucji Październikowej, Bagno, pl. Grzybowski.
Zatrzymanie fury przez milicjanta: ul. Wincentego (okolica Cmentarza Bródnowskiego).
„Sanatorium klimatyczne” tow. Złotnickiego: PKiN, pl. Defilad 1.
Festyn z okazji Dnia Pieszego Pasażera: pl. Grzybowski.
Mieszkanie Oli Kozeł: ul. Grzybowska/Królewska.
Scena na lotnisku Okęcie i tarasie widokowym: Międzynarodowy Dworzec Lotniczy (MDL) Warszawa-Okęcie, ul. Żwirki i Wigury 1.
„Wnętrze lotniska Heathrow”: Intraco II, ul. Chałubińskiego 8.
Scena z kobietą pokazującą zdjęcie Palucha reżyserowi Zagajnemu: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, ul. Chełmska 21. W tym samym miejscu także inne sceny, m.in. „odprawę” filmowców przed poszukiwaniem Palucha.
Melina pijacka, w której znaleziono Palucha: Czerniaków. Według Jerzego Bończaka był to stary dom na Czerniakowie.
Apteka: ul. Rakowiecka 41.
Scena, w której węglarze piją piwo: ul. Bagno/Świętokrzyska.
Scena z „braciszkiem do wojska”: Dworzec Wschodni (przejście podziemne).
KS „Tęcza”: RKS „Orzeł”, Podskarbińska 14.
Szafa nagrywająca trenera Jarząbka: gabinet prezesa Zarządu RKS „Orzeł”, Podskarbińska 14.
Bar Apis: ul. Chełmska, nieopodal wytwórni (ujęcie zewnętrzne), wnętrze — atelier WFDiF przy Chełmskiej 21.

Londyn, Wielka Brytania
Sceny na lotnisku (niektóre ujęcia wnętrza): Heathrow Airport, Greater London, TW6 (stary Terminal 2 zburzony w 2010).

Polskie delikatesy pana Jana: Battersea Rise 81, SW11 1HN (Clapham Junction).
Bank Ochódzkich (Barclays): Old Brompton Road, SW7.
Nowy bank Ochódzkiego (Mellon Bank): Byward Street EC3R.
Budka telefoniczna: okolice Tower Bridge i Tower of London.

Alternatywy 4 (12.1981–04.1983)

Warszawa
Dom Balcerków: ul. Chemiczna 2.
Dom prof. Dąb-Rozwadowskiego: ul. Biruty 18, tzw. pekin.
ul. Alternatywy 4: ul. Grzegorzewskiej Marii 3 (gł. ujęcia z zewnątrz). Sceny we wnętrzach kręcono w atelier „Poltelu” (hala L-2) przy ul. Samochodowej.
Segment tow. Winnickieg: ul. Wernyhory 23.
EC Siekierki: ul. Augustówka 30.
Scena z samochodem dr. Kołka: ul. Śniadeckich.
Siedziba CZSBM: ul. Polna 44.
Sklep mięsny: ul. Szolc-Rogozińskiego 7.
Rozmowa o occie (filmowy przystanek): Nowoursynowska/Dolina Służewiecka.
Przystanek autobusu 451: Herbsta/Dembowskiego. Według rozkładu jazdy z 1982 roku „przyspieszona okresowa linia szczytowa” 451 kursowała tylko w dni robocze z ul. Chmielnej ulicami Puławską, Findera (ob. Pileckiego), Dereniową na Ursynów Południowy, lecz przystanek znajdował się w innym miejscu.
Centrala kierowania podsłuchami: budynek Programu 3 Polskiego Radia, ul. Myśliwiecka 3/5/7, studio nagraniowe.

Striptiz Ewy: „Kongresowa”, PKiN, pl. Defilad 1.

Pułtusk
Scena ze sprzedażą futra Aniołowej: Pułtusk, Rynek.

Kraków
Scena z Hejnałem Mariackim: Wieża Mariacka kościoła Najświętszej Marii Panny. Według operatora W. Jastrzębowskiego nagrywano ją 30 kwietnia 1983 roku, gdy Rynek Główny obstawiały liczne patrole ZOMO „zabezpieczające” Kraków przed spodziewanymi na 1 maja demonstracjami nielegalnej wówczas Solidarności. Były to ostatnie zdjęcia wykonane do serialu.

Zmiennicy (05.1985–01.1986)

Warszawa
Blok Mroczkowskiego: ul. Korczyńska 6A (zdjęcia zewnętrzne), wnętrze (klatka schodowa): Międzynarodowa 32/34.
Blok Pióreckich: Wałbrzyska 15.
Droga Żytkiewicza do pracy: Goławice nad Wkrą.
Dworzec w Kutnie: dworzec PKP w Grodzisku Maz., ul. 1 Maja 4.
Motel „Sawa”: Hotel PBP Orbis — Novotel, ul. 1 Sierpnia 1.
Instytut Literacki „Opoka”, ul. Złota 6.
Grzybobranie aktywu spółdzielni: Las Kabacki, ul. Jagielska (okolica jednostki wojskowej). W tej samej lokacji nakręcono także scenę przemalowania taksówki 1313 przez Krashana.
Blok Alternatywy 40: Lasek Brzozowy 7.
Napad na Kasię Piórecką: Fosa 36.
Ucieczka Jacka: mostek przy ścieżce rowerowej al.

Wilanowska/Sobieskiego.
Wywiad z Jackiem: ścieżka rowerowa Wilanów–Powsin.
Scena z podpaleniem stracha na wróble: ul. Baletowa.
Blok pisarza Oborniaka: Modzelewskiego 46/50.
Szkoła Mariana Koniuszki: Zespół Szkół Ogrodniczych (ob. ZS nr 39), ul. Bełska 1/3.
Potrącenie kobiety z bańkami mleka: Odyńca/Tagore.
Dom Flory: ul. Dygasińskiego 41.
Dom rodzinny Oborniaka: Skórzec (w 1985 r. województwo siedleckie, ob. mazowieckie).
Pałac w Zatorach: Pałac rodziny Bagniewskich w Zatorach (w 1985 r. woj. ostrołęckie, ob. mazowieckie).
Stacja benzynowa Ceglarka: ul. Komarowa (ob. Wołoska 28).
Baza WPT: budynki TVP przy Samochodowej.
Blok Alternatywy 4: ul. Lachmana 6 i ul. Szolc-Rogozińskiego 14.
Klub Sportowy „Ogniwo”: Klub sportowy „Warszawianka”, ul. Merliniego 2.
Willa prezesa Koniuszki: segment Teresy i Krzysztofa Gruberów, ul. Irysowa 11 (sceny na zewnątrz), wnętrza: dom Jana Łomnickiego przy ul. Bzowej.
Spółdzielcza Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego im. Borów Tucholskich: ul. Kłobucka.
Droga Jacka do pracy: Goławice Pierwsze.
Scena z pijanym motocyklistą: al. Krakowska (Raszyn).
Urząd celny: ul. Bagażowa/Samochodowa.
Sceny z awarią mercedesa: droga E67 Warszawa–Katowice między Wolicą a Kajetanami/okolica Sękocina. W okolicy Sękocina zrealizowano scenę ze spaleniem auta.

Bocznica kolejowa: bocznica paliwowa lotniska Okęcie, okolica obecnej ulicy Gordon-Benneta.
Mieszkanie prezesa Kłuski: ul. Zagórna 6/8.
Komenda milicji i cela dla prostytutek: Dzielnicowy Urząd Spraw Wewnętrznych Praga Płn, ul. Cyryla i Metodego 4.
Papiernia: Warszawskie Zakłady Papiernicze, Jeziorna Fabryczna-Mirków, ul. Mirkowska 45.
Dom pana Andrzeja: Warszawa, Anin, ul. Odrodzenia/Zalipie.
Stacja PKP w Pomiechówku: przystanek PKP w Wieliszewie.
Upadek Myszy Postępu i Tradycji: ul. Bokserska 7.
Kiosk, w którym Rawicz kupuje papierosy: Stara Iwiczna, okolica przejazdu kolejowego.
Inne lokacje: pl. Zwycięstwa (ob. pl. Piłsudskiego), Hotel „Metropol” (parking), park Łazienki.

Kraków
Budynek telewizji: TVP Kraków, ul. Krzemionki 30.
Most na Wiśle: most Tadeusza Kościuszki (od 1990 most im. marszałka Józefa Piłsudskiego) łączący Pogórze z Kazimierzem.

Gubin
Granica państwa: Przejście graniczne z NRD Gubin/Guben.

Berlin Zachodni, RFN
Poczta: Hauptstrasse.
Punkt kolportażu prasy: Tautzienstrasse.
Złomowisko, na którym Monte Christo kupił „nagrodę” dla Barewicza: Tempelhof.
Pozostałe lokacje: Budapesterstrasse, Breitscheidplatz (przebudowany

w 2006), Siegessäule (kolumna zwycięstwa) w parku Grosser Tiergarten.

Bangkok, Tajlandia
Lotnisko: Port lotniczy Don Muang (kod IATA: DMK), obecny adres: 222 Vibhavadi Rangsit Road, Sanam Bin Subdistrict, Don Muang.
Farma „Krokodylowego”: Samutprakarn Crocodile Farm & Zoo.
Świątynia (znana jako „marmurowa”): Wat Benchamabophit Dusitvanaram.
Sklep z zegarkami: Yaowarat Road (tzw. Chinatown).
„Ulica Neonów”: Patpong Road.

Pattaya, Tajlandia
Hotel Regent Marina, Bang Lamung District (Chon Buri).

Scenariusze i scenopisy

Scenariusze i scenopisy zrealizowane

Dotknięcie nocy, tekst i dialogi: Aleksander Ścibor-Rylski (1960–61).

Lawina, pierwsza wersja scenariusza zrealizowanego jako *Nie ma róży bez ognia*, Stanisław Bareja i Jacek Fedorowicz (1973).

Brunet wieczorową porą, Stanisław Bareja i Stanisław Tym (1975). W napisach filmu Stanisław Tym występuje po pseudonimem „Andrzej Kill".

Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, Stanisław Bareja i Stanisław Tym, w tekście pieczątka z datownikiem 20 czerwca 1977. Według Wojciecha Jastrzębowskiego zdjęcia rozpoczęto kilka dni później, na przełomie czerwca i lipca, zakończono — w pierwszej dekadzie września 1977 roku.

Miś, Stanisław Bareja i Stanisław Tym, pierwsza wersja scenariusza, datowana: marzec 1979.

Miś, Stanisław Bareja i Stanisław Tym, scenopis przygotowany dla ZF „Perspektywa", datowany: sierpień 1979.

Stanisław Anioł, Stanisław Bareja, Janusz Płoński, Maciej Rybiński, scenariusz serialu TV na zlecenie „Poltelu". Wstępna wersja autorstwa Płońskiego i Rybińskiego nosiła tytuł *Nasz dom* (1980). Zrealizowany pod tytułem *Alternatywy 4* (1981–83).

Zachowały się pojedyncze strony maszynopisu, datowane na 1985 rok, ze scenariuszem zmian tzw. dokrętek, które miały się znaleźć w serialu na skutek działań cenzorów. Dotyczyły wątku zakładania podsłuchu mieszkaniu prof. Dąb-Rozwadowskiego. Zamiast ekipy Stowarzyszenia „Grunwald" miał je zamontować fachowiec wynajęty przez matkę Mariana Koniuszko tuż przed maturą syna. Reżyser przygotował je już w trakcie realizacji serialu *Zmiennicy*. Z tekstu wynika, że dokręcone sceny miały stanowić punkt wspólny obydwu seriali. Do emisji trafiła wersja z materiałem nakręconym w latach 1981–83.

Taksówkarz, Stanisław Bareja i Jacek Janczarski, scenariusz serialu TV na zlecenie „Poltelu". Scenopis opracowany przez Stanisława Bareję. Zrealizowany pod tytułem *Zmiennicy* (1985–86).

Wykaz nie jest kompletną listą scenariuszy Stanisława Barei. Nie obejmuje np. scenariuszy

z okresu studiów (1949–54) ani scenariusza filmu *Gorejące czapki* — pracy dyplomowej odrzuconej w 1958 roku. Co najmniej dwa teksty z lat 70. zachowały się tylko we fragmentach.

Niezrealizowane scenariusze, różni współautorzy

Czy to jest miłość?, scenariusz napisany z Zofią Bystrzycką (ok. 1963).

Zabić człowieka (według noweli Jacka Londona) (lata 60.).

Dama do bicia, scenariusz napisany z Jerzym Skolimowskim (ok. 1965).

Napad, scenariusz filmu kryminalnego napisany z Ryszardem Berem, według informacji we wstępie autorem dialogów miał być Aleksander Ścibor-Rylski (1971).

Niezrealizowane scenariusze napisane z Jackiem Fedorowiczem

XYZ (1966).

Nasz człowiek w Warszawie (1967).

Żaba w śmietanie, scenariusz ilustrowany rysunkami Jacka Fedorowicza (1969) oraz scenopis z wprowadzonym zmianami (1970).

Tu Telewizja Warszawa w Programie V, scenariusz odcinkowego programu satyrycznego w konwencji dziennika telewizyjnego (1972).

Idziemy w Polskę…!, scenariusz programu TV w technice ukrytej kamery (1972).

p.o. kapitana, konspekt scenariusza (1973).

Zagubiona przesyłka (1974).

Tor przeszkód — opowieść z życia wyższych sfer (ok. 1975), zalążek scenariusza komedii *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, zrealizowanej według scenariusza S. Barei i S. Tyma (1977).

Obywatel Monte Christo (1975).

Trójka do bicia (1977), scenariusz komedii wojennej. Na początku 1977 roku Andrzej Ramlau wykonał dokumentację plenerów— zapory na rzece Bóbr. Projekt odrzucono.

Niezrealizowane scenariusze ze Stanisławem Tymem

Joker (1978), prototyp scenariusza komedii *Miś.*

Niezrealizowane scenariusze własne

Złoto z nieba (1981).
Kilometr za horyzontem, rozszerzona wersja tekstu *Złoto z nieba* (1987).

Bibliografia

Stenogramy Komisji Oceny Scenariusza oraz kolaudacyjne (ze zbiorów Filmoteki Narodowej)

Stenogram z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy tekstu scenariusza Jerzego Jurandota *Mąż swojej żony* z 8 kwietnia 1960 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy tekstu scenariusza Aleksandra Ścibor –Rylskiego *Dotknięcie nocy* z 27 marca 1961 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy tekstu scenariusza Jerzego Jurandota *Miss Polonia* z 23 lutego 1962 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy tekstu scenariusza *Małżeństwo z rozsądku* z 24 września 1965 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Małżeństwo z rozsądku* z 25 lipca 1966 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Poszukiwany, poszukiwana* z 31 października 1972 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Nie ma róży bez ognia* z 17 czerwca 1974 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Brunet wieczorową porą* z 26 maja 1976 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* z 8 grudnia 1977 roku

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych filmu *Miś* z 27 września 1980 roku

Akta

Sprawa Stanisława G. i inni /1957–59/. Sygnatura VII K50/57 z archiwum IPN oddział w Łodzi

Książki

Bareja Stanisław, *Jadźka i my*, Warszawa 1975

Bareja Stanisław, *Tak by się chciało*, Warszawa 1984

Bartelski Lesław M., *Mokotów 1944*, Warszawa 1971

Bartoszewski Władysław, *1859 dni Warszawy*, Warszawa 1974

Bartoszewski Władysław *Warszawski pierścień śmierci*, Warszawa 1967

Czarna księga cenzury w PRL, t. 1–2, Londyn 1977–78

Ćwieluch Juliusz, Krzysztof Kowalewski, *Taka zabawna historia*, Warszawa 2014

Janicki Stanisław, *Film polski wczoraj i dziś*, Warszawa 1985

Janicki Stanisław, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990

Kaliński Jerzy, *Gospodarka Polski w latach 1944–1989. Przemiany strukturalne*, Warszawa 1995

Karpiński Jakub, *Dziwna wojna*, Paryż 1990

Kisielewski Stefan, *Dzienniki*, Warszawa 2000

Konwicki Tadeusz, *Pamiętam, że było gorąco*, Warszawa 2001

Kowalczyk R. Janusz, Szlachetko Paweł, *STS. Tu się wszystko zaczęło*, Warszawa 2014

Krubski Krzysztof, Miller Marek, Turska Zofia, Wiśniewski Waldemar, *Filmówka — powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Warszawa 1998

Kutz Kazimierz, *Klapsy i ścinki. Mój alfabet filmowy*, Kraków 1999

Łuczak Maciej, *Miś, czyli rzecz o Stanisławie Barei*, Warszawa 2001

Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura w USA i PRL*, Warszawa 2006

Marszałek Rafał, *Kino rzeczy znalezionych*, Warszawa 2006

Mularczyk Andrzej, *Co się komu śni*, Warszawa 1985

Ners-Gołas Agnieszka, *Na Gołasa*, Warszawa 2008

Olbrychski Daniel, *Anioły wokół głowy*, Warszawa 1992

Paczkowski Andrzej, *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*, Warszawa 1995

Płoński Janusz, Rybiński Maciej, *Góralskie tango*, Warszawa 1978

Pokropiński Bogdan, *Kolej jabłonowska*, Warszawa 2004

Pryzwan Mariola, *Cześć, starenia! Wspomnienia o Zbyszku Cybulskim*, Warszawa 2007

Rolicki Janusz, *Edward Gierek: przerwana dekada. Wywiad–rzeka. Gierek oskarża*, Warszawa 1990

Roszkowski Wojciech, *Historia polski 1914–2004*, Warszawa 2005

Rychcik Marcin, *Wilhelmi: I tak będę wielki*, Warszawa 2004

Siwak Albin, *Od łopaty do dyplomaty*, Warszawa 1993

Stan wojenny w Polsce. Kalendarium wydarzeń 13 XII 1981 — 31 XII 1982
Szarota Tomasz, *Okupowanej Warszawy dzień powszedni*, Warszawa 1973
Szekspir William, *Otello*, tłum. Maciej Słomczyński, Warszawa 2000
Swianiewicz Stanisław, *W cieniu Katynia*, Paryż 1976
Szczawiński Maciej, *Zezowate szczęście*, Katowice 1996
Trznadel Jacek, *Powrót rozstrzelanej armii*, Warszawa 1994
Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Warszawa1980
Tyrmand Leopold, *Zły*, Warszawa 1955
Werner Andrzej, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1985
Wiechecki Stefan, *Cafe pod Minogą, Maniuś Kitajec i jego ferajna*, Warszawa 1977
Zajicek Edward, *Poza kinem — kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992
Zieliński Jarosław, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 9, Warszawa 2003

Podziękowania

Autor składa podziękowania wszystkim, którzy udostępnili relacje, dokumenty i zdjęcia związane z życiem Stanisława Barei, oraz tym, którzy pomogli w powstaniu tej książki. Są to:
Filip Bajon (SF „Kadr”)
Hanna Kotkowska-Bareja
Jan Bareja
Katarzyna Bareja
Michał Benkes (SF „Kadr”)
Ewa Błaszczyk
Violetta Buhl
Barbara Burska
Mirosław Chojecki
Dorota Chęcińska-Tomassy (PWSFTviT Łódź, Archiwum Filmowe)
Tadeusz Chmielewski
Zofia Czerwińska
Edward Durys (Studio Miniatur Filmowych)
Andrzej Fedorowicz
Jacek Fedorowicz
Adam Ferency
Adrian Frankowski
Anna Fricke (Museum Folkwang, Essen)
Anka Grosser (Museum Folkwang, Essen)
Jerzy Gruza
prof. dr hab. Mariusz Grzegorzek (rektor PWSFTviT Łódź)
Dagmar Hoffmann (Museum Folkwang, Essen)

Wojciech Jastrzębowski
Kazimierz Kaczor
Jan Kobuszewski
Krystyna Kołodziejczyk
Krzysztof Kowalewski
Jan Laskowski
Małgorzata Lisiecka-Muniak (PWSFTviT Łódź)
Michał Luch (michalluchart.pl)
Juliusz Machulski (SF „Zebra”)
Tomasz Michalak
Zbigniew Modej
Janusz Morgenstern
Katarzyna Nowak (FINA)
Marcin Ogiński (SF „Zebra”)
Janusz Płoński
Zbigniew Romaszewski
Barbara Seidler
Renata Soszyńska
Zdzisław Szymborski
Antoni Tym
Stanisław Tym
Janusz Weychert
Dariusz Wieromiejczyk (FINA)
Adam Wyżyński (FINA)

Zdjęcia pochodzą ze zbiorów prywatnych Hanny Kotkowskiej-Barei, Jana Laskowskiego, Zdzisława Szymborskiego, Agencji Fotonova/Tomasza Michalaka, Polskiej Agencji Prasowej oraz archiwów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi, Studia

Filmowego „Zebra”, Studia Filmowego „Kadr”, Filmoteki Narodowej — Instytutu Audiowizualnego (FINA), Narodowego Archiwum Cyfrowego (NAC), Folkwang Museum Archiv, Essen.

Staszek w wieku 2 lat

Kilka tygodni przed wybuchem wojny, na wycieczce z ojcem i bratem Wiesiem

Jelenia Góra, ul. Kasprowicza 2, stan z września 2019 r. Przyszły reżyser mieszkał tu w latach 1946–49. Fot. Michał Luch (michalluchart.pl)

Stanisław Bareja w roli powstańca w *Eroice* Andrzeja Munka (1957). Pierwszy z prawej Roman Wilhelmi. Fot. SF Kadr

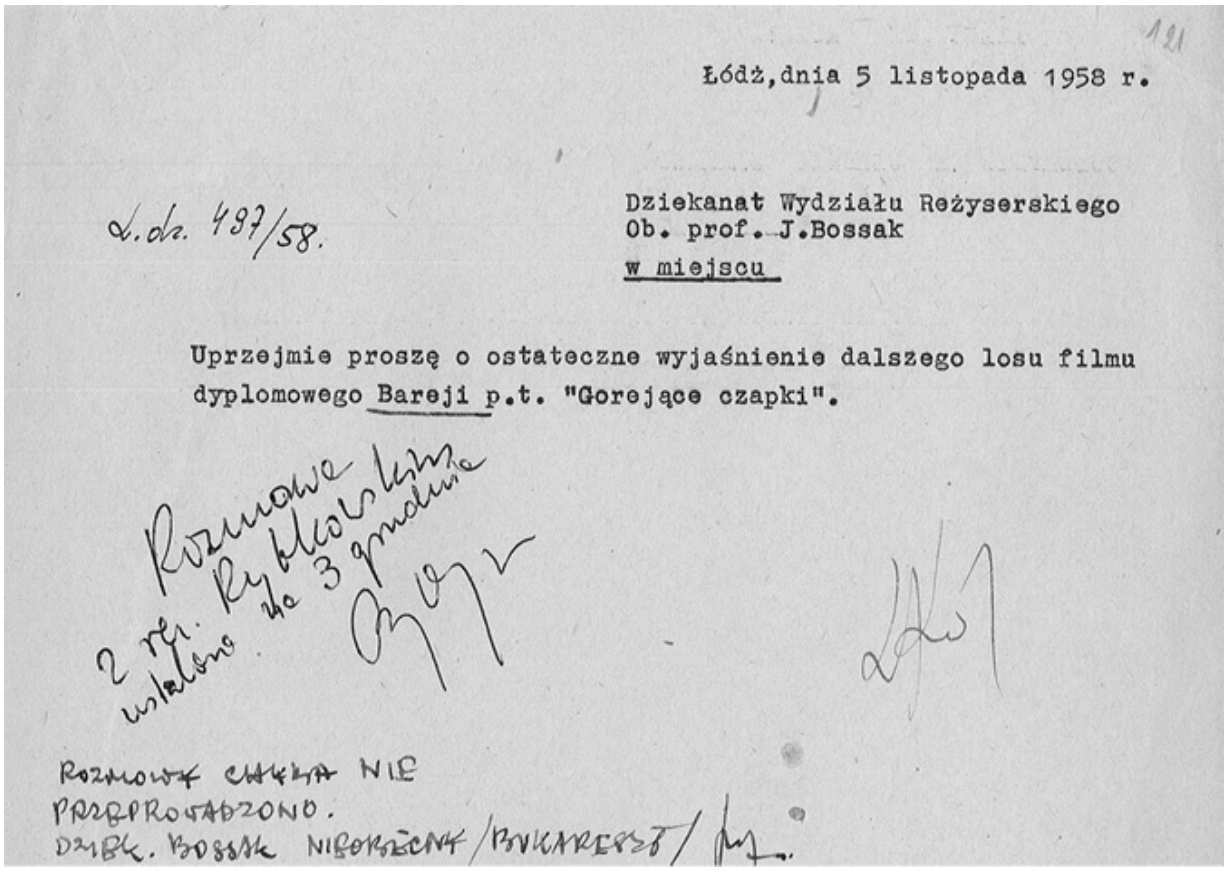
Kolarz w filmie *Trzy starty* Stanisława Lenartowicza (1955). Fot. SF Kadr

Po raz drugi Bareja zagrał powstańca (drugi z lewej za kotłem) w *Cafe pod Minogą* Bronisława Broka (1959). Fot. SF Kadr

Jako pomocnik maszynisty w *Zimowym zmierzchu* (1956). Fot. SF Kadr

W 1956 r. zagrał lokaja w *Szkicach węglem* Antoniego Bohdziewicza. Fot. SF Kadr

Na planie *Warszawskiej syreny* (drugi z lewej) jako asystent reżysera (1956). Fot. SF Kadr



Łódź, dnia 5 listopada 1958 r.

L. dz. 487/58.

Dziekanat Wydziału Reżyserskiego
Ob. prof. J. Bossak
w miejscu

Uprzejmie proszę o ostateczne wyjaśnienie dalszego losu filmu dyplomowego Bareji p.t. "Gorejące czapki".

Rozmowa z reż. Rybkowskim ustalono na 3 grudnia

Rozmowy czekała nie przeprowadzono.
Dziek. Bossak Niborzecki /Bukareszt/

List dziekana uczelni w sprawie filmu dyplomowego *Gorejące czapki* (1958)

Jako pan młody w *Miasteczku*. Fot. SF Kadr

W roli kucharza okrętowego w filmie *Orzeł* Leonarda Buczkowskiego. Fot. SF Kadr

Reżyser zdjęć próbnych w *Ostatnim strzale* Jana Rybkowskiego, obok Halina Kociuban (1958). Fot. SF Kadr

W roli fotografa z Paryżewa w *Inspekcji pana Anatola*, obok Barbara Połomska, Piaseczno (1959). Fot. SF Kadr

Z żoną Hanną i córką Kasią na spacerze w parku w Wilanowie. Fot. FINA

W wilanowskim parku (ok. 1962). Fot. FINA

Na moście Gdańskim w Warszawie. Fot. FINA

Wiesław Gołas i legendarny trener Feliks Stamm na planie *Męża swojej żony* (1960). Fot. SF Kadr

Elżbieta Czyżewska była największym odkryciem filmowym Barei. Rola Renaty w *Mężu swojej żony* była jej fabularnym debiutem. Fot. FINA

Wiesław Gołas jako bokser Ciapuła, *Mąż swojej żony*. Fot. FINA

Reżyser-debiutant. Fot. FINA

Wanda Łuczycka, Aleksandra Zawieruszanka, Bronisław Pawlik, Elżbieta Czyżewska, Wiesław Gołas i Mieczysław Czechowicz na planie *Męża swojej żony*, lipiec 1960. Fot. SF Kadr

Jacenko (Jerzy Kozakiewicz) i kapitan Prokosz (Wiesław Gołas) na planie *Dotknięcia nocy*. Zdjęcia realizowano w Płocku i okolicy. Fot. SF Kadr

Dotknięcie nocy, od lewej Jerzy Kozakiewicz, Wiesław Gołas, Stanisław Wyszyński. Fot. SF Kadr

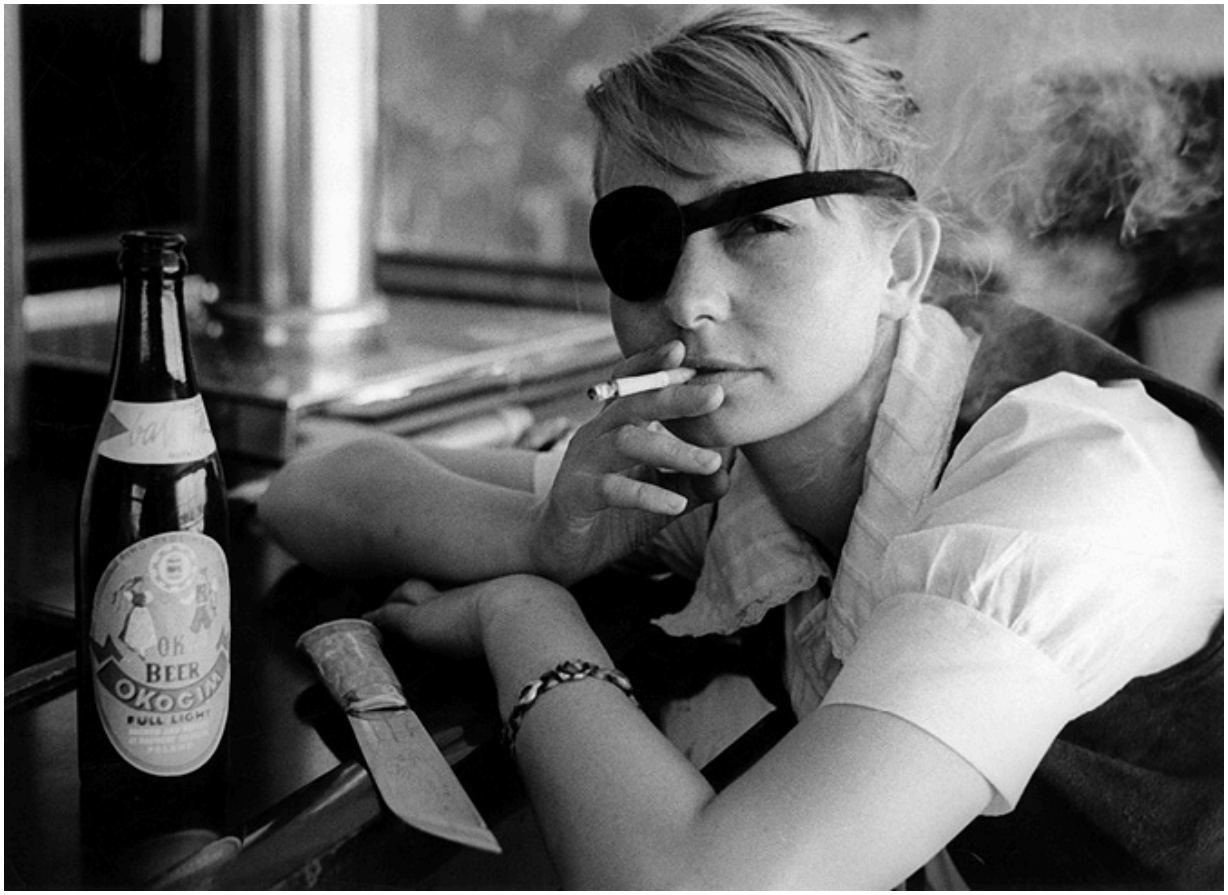
Córka Katarzyna Bareja na planie *Nie ma róży bez ognia* (1974). Fot. FINA

Syn Jan Bareja w *Brunecie wieczorową porą.* Fot. FINA

Stanisław Bareja lubił dobrze jeść, lecz także znakomicie gotował. Zdjęcie z filmu *Gangsterzy i filantropi* (*Alkoholomierz*). Fot. FINA

Zdjęcia *Żony dla Australijczyka* realizowano m.in. na pokładzie transatlantyku M/S Batory podczas rejsu Gdynia–Helsinki–Leningrad. Na pierwszym planie reżyser i Wiesław Gołas. Fot. FINA

Elżbieta Czyżewska w roli Hanki Rębowskiej z zespołu Mazowsze… Fot. FINA



… i podczas przerwy w zdjęciach *Żony dla Australijczyka*. Fot. FINA

Stanisław Bareja w rozmowie z Wiesławem Gołasem. Fot. FINA

„Mazowszanki” z klapsem. Fot. FINA

Jak Alfred Hitchcock Bareja grywał epizody w swoich filmach. Zdjęcie z pierwszego polskiego serialu kryminalnego serialu *Kapitan Sowa na tropie* (1965). Fot. FINA

Wiesław Gołas jako Sowa, kapitan MO. Fot. FINA

Iwona Słoczyńska i Stanisław Wyszyński w pierwszym odcinku *Kapitana Sowy na tropie*. Fot. FINA

Elżbieta Czyżewska w roli Joanny (*Małżeństwo z rozsądku*, 1967). Fot. FINA

Na planie *Przygody z piosenką*: Pola Raksa (w samochodzie), Bohdan Łazuka i Stanisław Bareja, lipiec 1968 r. Fot. FINA

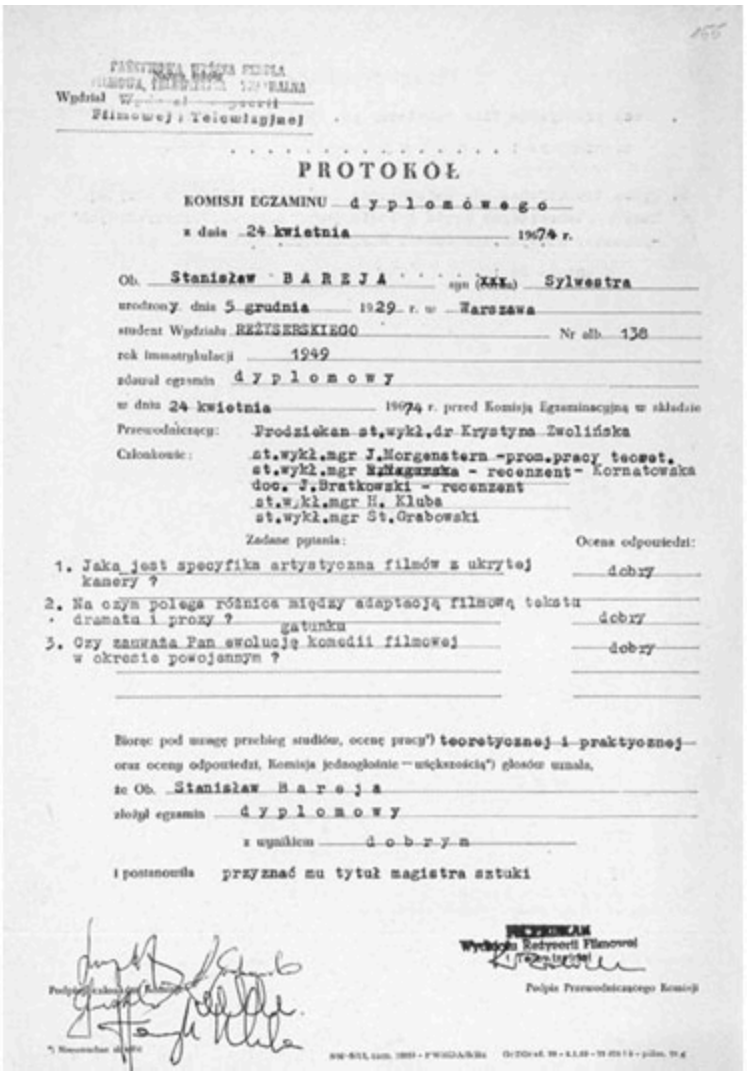
Przygoda z piosenką: „Impresario” Drybek (Zdzisław Maklakiewicz) i Mariola Brońska (Pola Raksa). Fot. FINA

Stanisław Bareja i Jerzy Dobrowolski na planie komedii *Poszukiwany, poszukiwana* (1972). Fot. FINA

Jolanta Bohdal i Wojciech Pokora w jednej ze scen *Poszukiwany, poszukiwana* realizowanych na piętrze domu reżysera. Fot. FINA

Wojciech Pokora w podwójnej roli docenta Rochowicza i Marysi w *Poszukiwany, poszukiwana*. Fot. FINA

Prof. Bimbrownik (Mieczysław Czechowicz): „Dzięki mojemu wynalazkowi dojdzie do tego, że w ogóle nie trzeba będzie sadzić buraków na cukier, tyle będzie cukru w cukrze!”. Fot. FINA



PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA FILMOWA, TELEWIZYJNA I TEATRALNA
Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej

PROTOKÓŁ

KOMISJI EGZAMINU dyplomowego

z dnia 24 kwietnia 1974 r.

Ob. Stanisław BAREJA ojca (~~XXX~~) Sylwestra

urodzony dnia 5 grudnia 1929 r. w Warszawa

student Wydziału REŻYSERSKIEGO Nr alb. 138

rok immatrykulacji 1949

zdawał egzamin dyplomowy

w dniu 24 kwietnia 1974 r. przed Komisją Egzaminacyjną w składzie

Przewodniczący: Prodziekan st.wykł.dr Krystyna Zwolińska

Członkowie: st.wykł.mgr J.Morgenstern -prom.pracy teoret.
st.wykł.mgr H.Haguzska - recenzent- Kornatowska
doc. J.Bratkowski - recenzent
st.wykł.mgr H. Kluba
st.wykł.mgr St.Grabowski

Zadane pytania:	Ocena odpowiedzi:
1. Jaka jest specyfika artystyczna filmów z ukrytej kamery ?	dobry
2. Na czym polega różnica między adaptacją filmową tekstu dramatu i prozy ? gatunku	dobry
3. Czy zauważa Pan ewolucję komedii filmowej w okresie powojennym ?	dobry

Biorąc pod uwagę przebieg studiów, ocenę pracy*) teoretycznej i praktycznej oraz oceny odpowiedzi, Komisja jednogłośnie – większością*) głosów uznała,

że Ob. Stanisław Bareja

złożył egzamin dyplomowy

z wynikiem dobrym

i postanowiła przyznać mu tytuł magistra sztuki

Podpis Przewodniczącego Komisji

*) Niewłaściwe skreślić

Stanisław Bareja zdał egzamin dyplomowy i otrzymał tytuł magistra sztuki 24 kwietnia 1974 r.

Komedia *Nie ma róży bez ognia* nosiła początkowo tytuł *Lawina*. Na zdjęciu Jan Kobuszewski jako listonosz. Fot. FINA

Halina Kowalska w roli Wandy Filikiewicz. Fot. FINA

Zenek (Stanisław Tym), Jan Filikiewicz (Jacek Fedorowicz) i Lusia (Stanisława Celińska) w *Nie ma róży bez ognia* (1974). Fot. FINA

Jacek Fedorowicz (tyłem), Stanisław Bareja i Maria Chwalibóg podczas zdjęć do *Nie ma róży bez ognia*. Fot. FINA

W telewizyjnym filmie *Niespotykanie spokojny człowiek* Janina Sokołowska zagrała Ulę, narzeczoną Tadeusza Włodka (1975). Fot. FINA

Janusz Kłosiński i Jerzy Krasuń w rozmowie z reżyserem na planie *Niespotykanie spokojnego człowieka* na terenie jednostki wojskowej 2954 przy Piątkowskiej w Zgierzu. Fot. FINA

Reżyser i operator Andrzej Ramlau, obecnie doktor habilitowany sztuki filmowej, przy realizacji zdjęć *Niespotykanie spokojnego człowieka*. Fot. FINA

Brunet wieczorową porą (1976): ostatnie wskazówki przed zdjęciami. Za reżyserem Krępak (Ryszard Pietruski). Fot. FINA

W *Brunecie wieczorową porą* Józef Nalberczak wcielił się w postać kierowcy, który całe życie miał farta. Do czasu… Fot. FINA

Styczeń 1976, Konstancin-Jeziorna, Mirków. Stanisława Bareja na planie *Bruneta wieczorową porą* jako kobieta w czerwonym kapeluszu. Za chwilę zatrzymają ją milicjanci w czerwonym radiowozie. Fot. FINA

Stanisław Bareja, Marek Nowakowski i… kaszanka zakupiona w ilości 5 kg jako istotny rekwizyt. W przerwach ekipa podjadała ją. Fot. FINA

Reżyser w warsztacie blacharsko-lakierniczym przy Bajana 8. Fot. FINA

Michał Roman (Krzysztof Kowalewski) w pościgu za mordercą. Fot. FINA

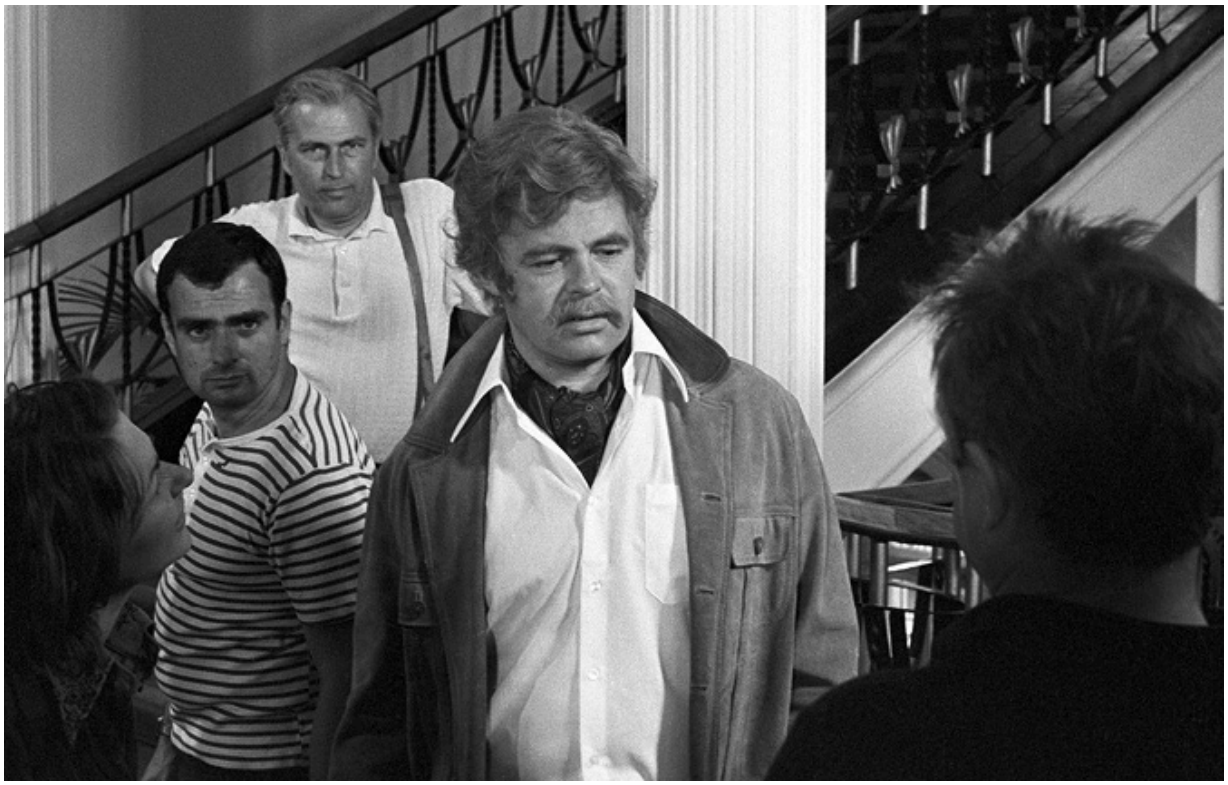
Brunet wieczorową porą: „zarobiony” szef warsztatu (Andrzej Fedorowicz) i kierowca (Józef Nalberczak). Fot. FINA

„W twarz?!”. Kowalski (Wojciech Pokora) policzkuje Michała Romana (Krzysztof Kowalewski). Fot. FINA

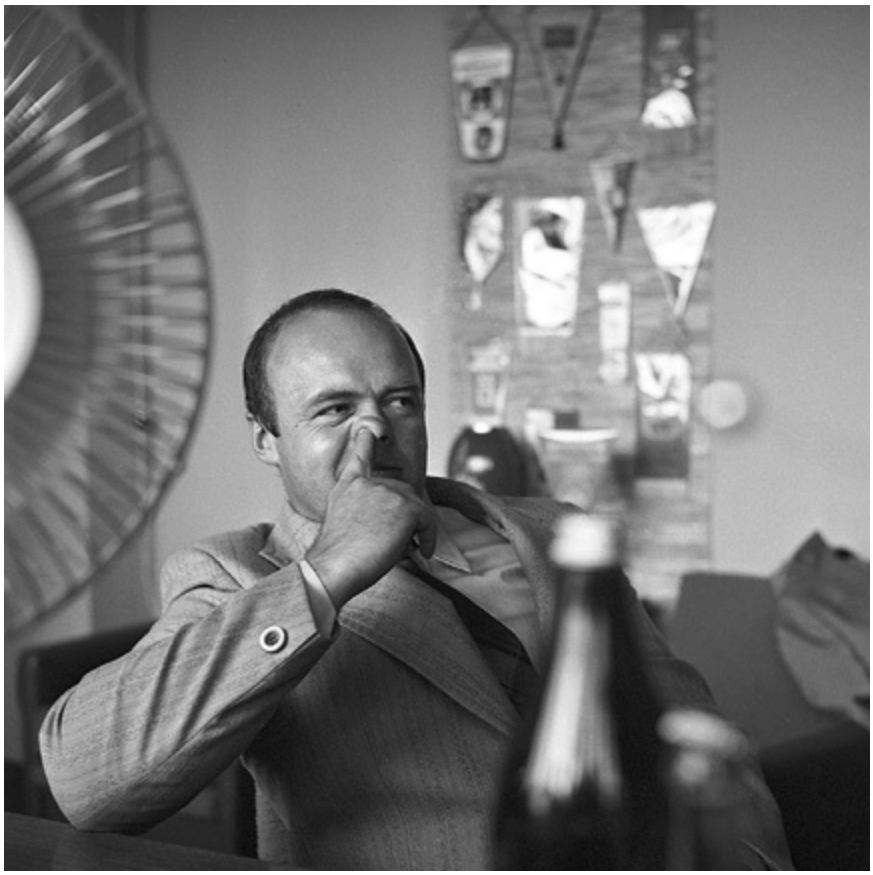
„Patrz, Zdzichu, jakie pijane jeżdżą!”. W *Brunecie wieczorową porą* reżyser zagrał epizodyczną rolę pijaka. Rolę Zdzicha powierzył Bogusławowi Stokowskiemu (z lewej). Fot. FINA

Lipiec 1977. Na planie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Bareja i Kowalewski w gabinecie Krzakoskiego w nieistniejącym już biurowcu Przedsiębiorstwo Zaopatrzenia Technicznego Budownictwa. Fot. FINA

Dudała (Stanisław Tym), Stefan Friedmann i praktykantka (Katarzyna Bareja) na planie *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*. Fot. FINA

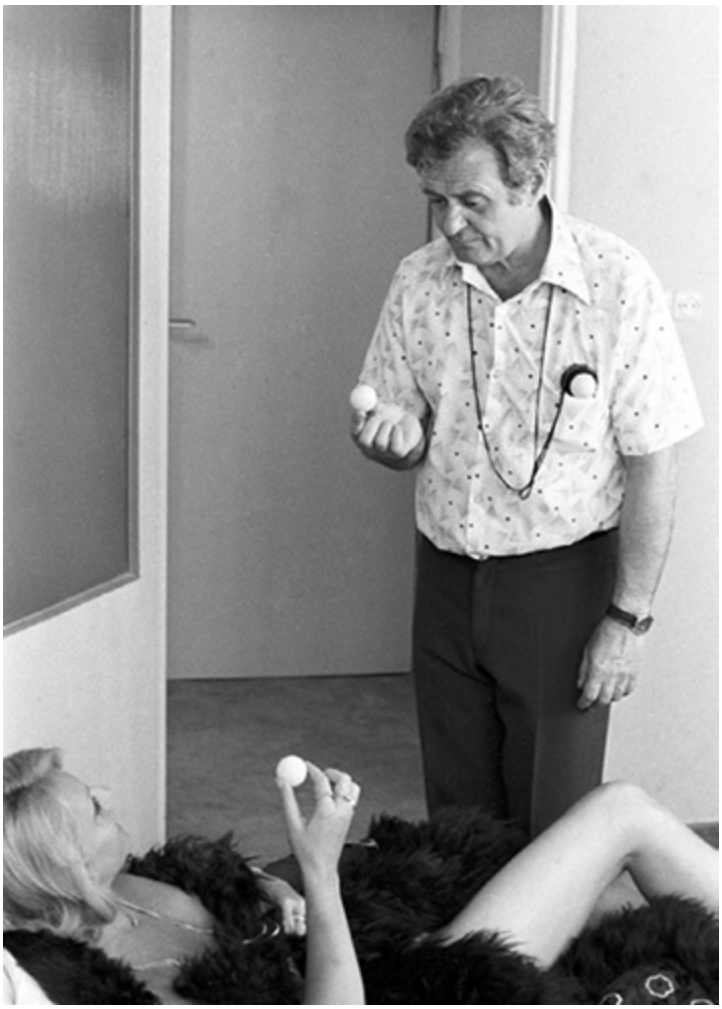


W *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* Tym zagrał dwie role. Jako Szymek z ambasady PRL w Paryżu nosił rudą perukę. Z lewej strony operator Wojciech Jastrzębowski, w środku — Bohdan Borewicz, asystent operatora. Fot. FINA



„Prawdę, no… Prawdę to… no kto to może wiedzieć, panie dyrektorze?”.
Stanisław Tym jako Dudała. Fot. FINA

Kilkanaście scen *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* realizowano na skrzyżowaniu Okrzei, Targowej i Ząbkowskiej na warszawskiej Pradze. Za kamerą Wojciech Jastrzębowski, obok Jan Laskowski, Bareja i Tym. Fot. FINA



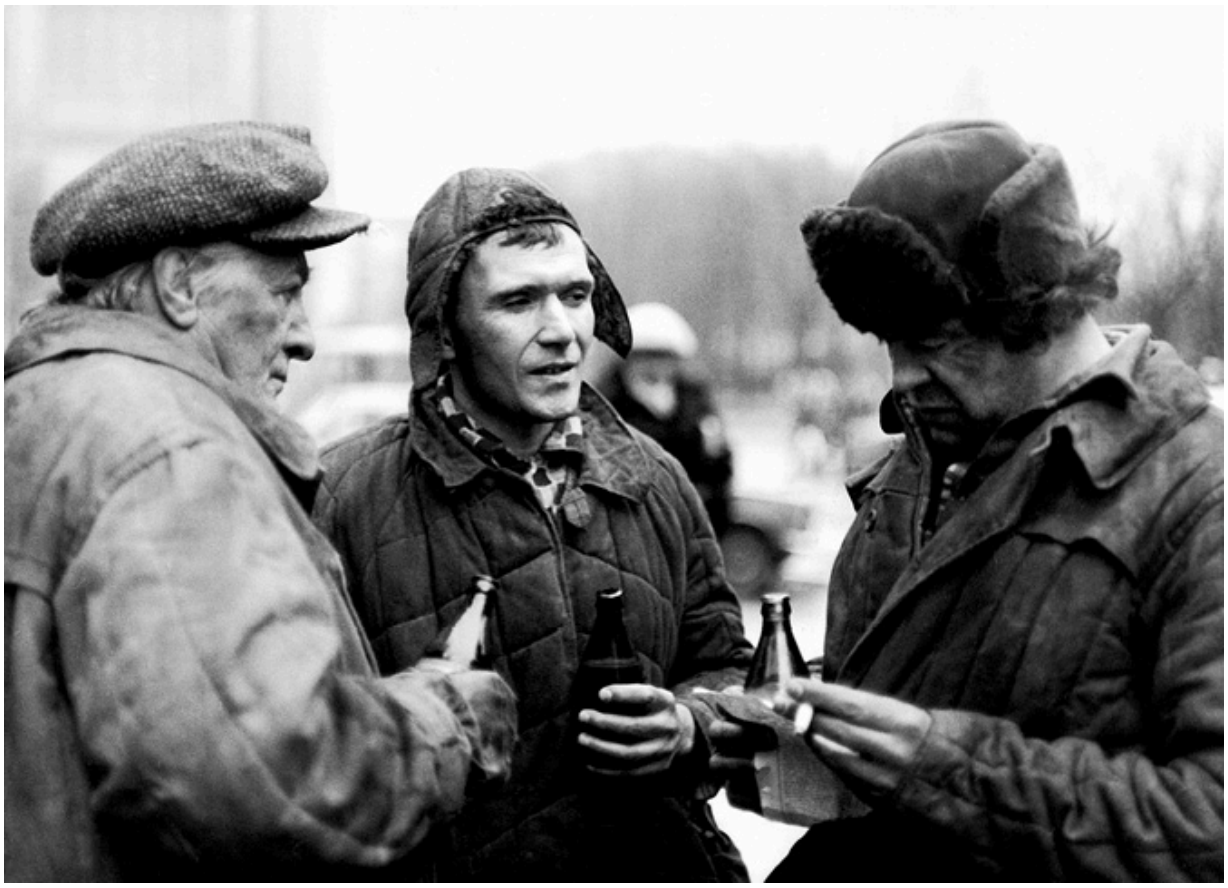
Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz, Anna Krzakoska (Ewa Wiśniewska) i fotograf Ferde (Bronisław Pawlik). Fot. FINA

Inżynier Kwaśniewski (Tadeusz Pluciński), II reżyser Mieczysław Kobek (w środku) i Stanisław Bareja w rozmowie z milicjantami zabezpieczającymi plan zdjęciowy.
Fot. FINA

Krzakoski (Krzysztof Kowalewski) i Danusia (Ewa Ziętek) w jednej ze scen wyciętych przez cenzurę. Łącznie usunięto 12% zdjęć. Reżyser nazwał pocięte *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* „kadłubkiem”. Fot. FINA

Kierownik produkcji Hochwander (Krzysztof Kowalewski) w *Misiu* cytuje Lenina: „A film jest najważniejszą ze sztuk!”, gromiąc darmozjadów i matołów bandę, czyli swoją ekipę filmową. SF Zebra

Prezes KS „Tęcza” Ryszard Ochódzki na tle „słomianej inwestycji”, tytułowego Misia. SF Zebra



Załoga węglarskiej fury w komplecie: od lewej Stefan Śródka, Marek Siudym i Stanisław Tym jako Paluch. SF Zebra

KOGOŚ BARDZO PODOBNEGO
(najchętniej sobowtóra)
POSZUKUJE
KIEROWNICTWO PRODUKCJI
FILMU
WARSZAWA, ul. Chełmska 21
Zgłoszenia w dniach 3, 4, 5 stycznia 80 r. w godz. od 10 do 14 Film „Miś", pokój nr. 506

Ogłoszenie z 27 grudnia 1979 r. zamieszczone na łamach „Życia Warszawy” przez kierownictwo produkcji *Misia*

„Łubu dubu, łubu dubu, niech nam żyje prezes naszego klubu!”. Wacław Jarząbek, trener II klasy (Jerzy Turek), składa hołd przy nagrywającej szafie w gabinecie Ochódzkiego. SF Zebra

Dumne hasło baru mlecznego Apis uchwycone w obiektywie Tomasza Michalaka, który za zgodą reżysera wykonał szereg zdjęć na planie *Misia*. Fot. Tomasz Michalak

Ochódzki (Stanisław Tym) realizuje pomysł Oli Kozeł (Krystyna Podleska): „Słuchaj, ukradli tobie paszport. Ukradnij komuś i ty, ja ukradnę!”. SF Zebra

Scena ślubu Ochódzkich wycięta z *Misia*. Kwestia, czy usunięte fragmenty taśmy się zachowały, nadal pozostaje otwarta. SF Zebra

Stanisław Bareja, operator Zdzisław Kaczmarek, Barbara Burska i Stanisław Tym na pokładzie Ił-62 18 grudnia 1979 r. SF Zebra

Reżyser w roli właściciela polskich delikatesów w Londynie oraz Irena Ochódzka (Barbara Burska). SF Zebra

Stanisław Bareja w roli Jana Mincla w serialu *Lalka* Ryszarda Bera wg Bolesław Prusa (1977). Fot. FINA

Reżyser pojawił się w serialu *Alternatywy 4* jako dzielnicowy Parys. Anioł czuł przed nim wielki respekt (1982). Fot. PAP

Gigantyczne kolejki były w PRL codziennością. Na zdjęciu „ogonek” do mięsnego w marcu 1981 r. Robot kolejkowy Ewa-1 miałby wielkie powodzenie. Fot. Grażyna Rutowska/NAC

Wyzysk feudalny w peerelowskim blokowisku: gospodarz Anioł wykorzystuje stypendystę Lincolna przy różnych pracach porządkowych. Fot. PAP

Stanisław Anioł (Roman Wilhelmi) w rozmowie z niepokornym Balcerkiem (Witold Pyrkosz). Fot. PAP

Serialowy Abraham Lincoln, czyli Ryszard Raduszewski bez makijażu. Fot. Studio Miniatur Filmowych

Gdy sytuacja wymknie się spod kontroli Anioła, lokatorzy szaleją. Uzbrojony docent Furman (Wojciech Pokora) „wita” delegację burmistrzów z całego świata (1982). Fot. PAP

Stanisław Bareja i operator Wilfried Litke w studiu wideo Museum Folkwang w Essen. Fot. Museum Folkwang

Reżyser, Mieczysław Hryniewicz i Irena Kwiatkowska na planie serialu *Zmiennicy* (1985). Fot. FINA

W *Zmiennikach* Bareja sportretował kolejkowo-kryzysowe realia schyłkowego PRL. W środku kadru: Kasia (Ewa Błaszczyk) i Helena Koniuszko (Krystyna Kołodziejczyk). Zdjęcie wykonano w sobotę 18 maja 1985 r. w Hali Mirowskiej w Warszawie. Fot. PAP

Zwycięska Mysz Tradycji i Postępu na taksówce Stanisława Lesiaka (Bronisław Pawlik). Scenę realizowano w czerwcu 1985 r. na ul. Bokserskiej w Warszawie.

Pożary silnie wyeksploatowanych tramwajów, jakie widzimy w *Zmiennikach* były dość częste. Na zdjęciu gaszenie płonącego tramwaju 13N, Warszawa, 1971 r. Fot. NAC

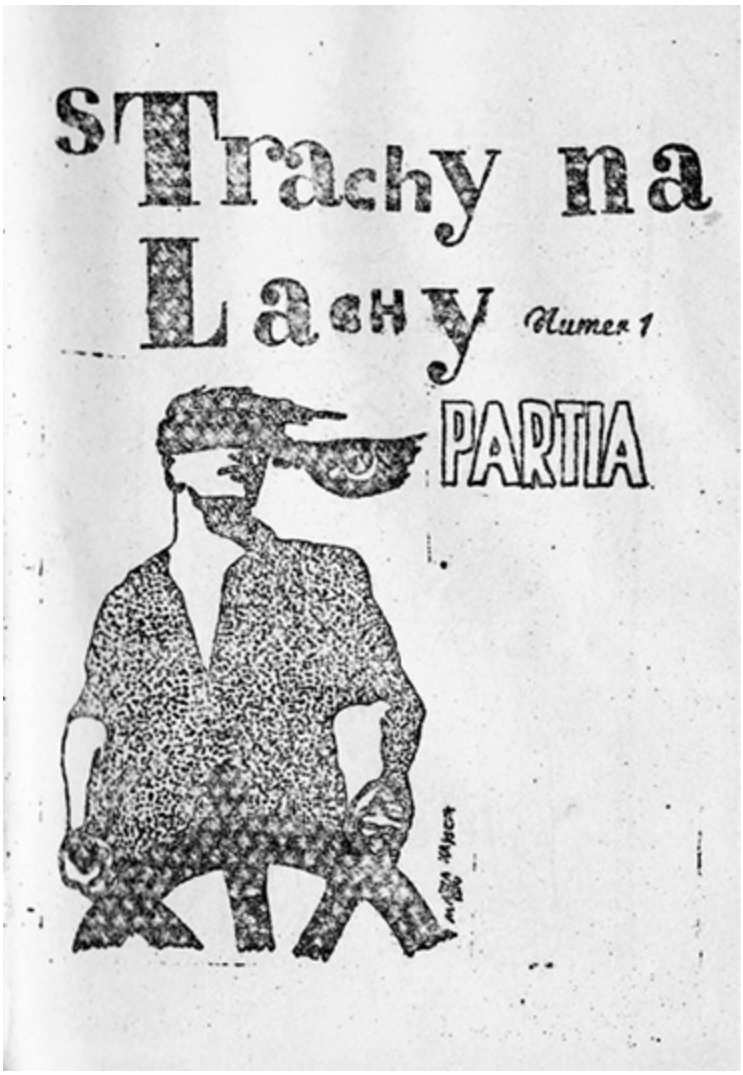
W serialu *Zmiennicy* Zdzisław Szymborski (pierwszy od lewej) był odtwórcą kilku ról, a w ostatniej fazie zdjęć — także II reżyserem. Na zdjęciu widoczny również reżyser i Jerzy Przybylski jako Hans Gonschorek. Fot. FINA

Jacek Żytkiewicz (Mieczysław Hryniewicz, drugi od lewej), książę Radziwiłł (Józef Pieracki) i Kasia (Ewa Błaszczyk) w parku pałacu w Zatorach, czerwiec 1985 r. Niezwykłym zbiegiem okoliczności Józef Pieracki zagrał zarówno w studenckiej etiudzie Barei *Drugie sumienie* (1953), jak i w *Zmiennikach* — ostatnim serialu reżysera. Fot. PAP

Krashan (Piotr Pręgowski) i toporkowy Kuśmider (Kazimierz Kaczor) na planie *Zmienników*. Fot. PAP

Maj 1985, lotnisko krajowe Okęcie. Ekipa *Zmienników* przy pracy. Już po śmierci reżysera bezpodstawnie oskarżono go o brak szacunku wobec 183 ofiar katastrofy samolotu pasażerskiego SP-LBG „Tadeusz Kościuszko”. Była to manipulacja: katastrofa w Lesie Kabackim miała miejsce 9 maja 1987 r. — dokładnie 2 lata po zdjęciach do serialu.

W sierpniu 1980 r. Stanisław Bareja na dachu „malucha” przemycił z Wiednia do Warszawy maszynę offsetową Roneo Vickers dla powstającej wówczas Solidarności. Na zdjęciu Hanna Kotkowska-Bareja tuż po szczęśliwym przekroczeniu granicy



Okładka nielegalnego satyrycznego wydawnictwa „Strachy na Lachy”. W lipcu 1980 r. Bareja redagował je wraz z Jackiem Fedorowiczem i Stanisławem Tymem, blachy offsetowe wykonał Tomasz Michalak.

Prawdopodobnie ostatnie zdjęcie Stanisława Barei, wykonane na przełomie kwietnia i maja 1987 r.